
Literatura

Tartalom

XLIV. évf. 2018/2.

Tanulmány

Pascale CASANOVA

Az irodalom mint világ 107

KAPPANYOS András

Arany kudarcai 125

TÜSKÉS Anna

„A fordításnak egyetlenegy rendszabálya van csak:
jól kell fordítani.”
– Heltai Jenő francia levelesládájából – 136

GAÁL Gabriella

Olvasási alakzatok a női test antropológiájához
Tóth Krisztina *Vonalkód* című kötetében 161

Műhely

HAJDU Péter

Lehet-e leírni eseményeket?
– Szokások és rítusok leírása – 175

TÓTH Orsolya

Leírás a kézírásról
– Fiziognómiai portré a 19. századi regényben – 188

GÖRFÖL Balázs

Szűkös terek
– A leírás funkciói *A perben* – 200

RUDAŠ Jutka

A leírás szerepe a délszláv kulturális
(ön)reflexió diskurzusában
– Faruk Šehić: *Az Una hullámai* – 210

Szemle

IMRE László

Nemzeti kultúra
– SCHEIN Gábor. *Füst Milán*.
Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017, 699 lap. – 217

Tanulmány

Pascale Casanova¹

AZ IRODALOM MINT VILÁG

Kuncsaft: Az Isten hat nap alatt [...] teremtette a világot. [...]
És ön nem képes arra, hogy hat hónap alatt megcsinálja egy átkozott nadrágot!
Szabó: Node Milord, de Milord! Nézze csak meg [...] a világot [...]
és nézze meg [...] az én nadrágomat!
(Samuel Beckett: *A játszma vége*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil)

Távol, messze tőled zajlik a világtörténelem, a lelked világának története.
(Franz Kafka)

Három kérdésre keresem a választ. Lehetséges-e, hogy újra létrejöjjön az irodalom, történelem és a világ között elveszett kapcsolat, miközben az irodalmi szöveget továbbra is a maga csorbítatlan egyediségében fogjuk fel? Másodszor, lehetséges-e az irodalmat mint világot tételezni? És amennyiben igen, határainak feltérképezése segíthet-e megválaszolni az első kérdést?

Másképp szólva: találhatunk-e olyan fogalmi eszközt, amelyet szembeállíthatunk a szöveg belső összefüggéseire alapozott irodalmi kritika központi feltevésével – miszerint szöveg és világ teljesen elszakítható egymástól? Meg tudunk-e nevezni valamiféle elméleti vagy gyakorlati eszközt, amellyel háttérbe szoríthatnánk a szöveg önállóságának vezérelvét, vagy a nyelvi szféra állítólagos függetlenségét? Mostanáig, az erre a lényegi kérdésre adott válaszok, többek között a posztkoloniális elmélet felől, úgy tűnik, csak korlátozott érvényű kapcsolatot tudtak létrehozni a két – feltehetően összemérhetetlen – tartomány között. A posztkoloniális diskurzus közvetlen kapcsolatot tételez irodalom és történelem között, amely kizárólag politikai. Innen azután egyfajta, *külső szempontokat érvényesítő* kritika irányába mozdul el, ami azal a kockázattal jár, hogy az irodalmat politikai nézetek hordozójává redukálja, egy sor hozzácsatolás vagy rövidre zárás révén, és gyakran csendben elsiklik a valóságos esztétikai, formai és stilisztikai jellemzők felett, amelyek tulajdonképpen az irodalom létét „adják”.

Egy olyan hipotézist kívánok előadni, amely túlmutat a szöveg belső összefüggéseire fókuszáló és a külső szempontokból kiinduló kritika ezen szétválasztásán. Mondjuk, létezik az irodalom és a világ között egy közvetítő tér: egy velük párhuzamos terület,

¹ Lapzárta után kaptuk a hírt, hogy a szerző, aki a Duke University professzora volt, 59 évesen elhunyt.

amely viszonylag független a politikai tartománytól, következésképpen kifejezetten irodalmi természetű kérdések, viták és elgondolások helyévé válik. Ebben a térben mindenfajta politikai, szociális, nemzeti, nemi vagy etnikai vonatkozás megváltozik, felhígul, deformálódik vagy átalakul az irodalom logikájának megfelelően és irodalmi formákat ölt. E hipotézisből kiindulva, miközben megpróbálunk minden elméleti és gyakorlati következményt elgondolni, olyan kritikai vonalon tudunk elindulni, amely egyaránt belső és külső. Más szóval, ez a fajta kritika egyesítené nézeteinket a poétikai formák fejlődéséről vagy a regény esztétikájáról, és mindezek kapcsolatáról a politikai, gazdasági és társadalmi világgal – beleértve azt is, hogy tájékoztatna minket arról, hogy egy igen hosszú (valójában történelmi) folyamat során miként szűnik meg ez a kötődés ennek a térnek a legautonómabb régióiban.

Az irodalom tehát egy másik világ, amelynek részei és határai viszonylag függetlenek a politikai és nyelvi meghatározóktól. És saját törvényei, saját történelme, saját lázadásai és forradalmi vannak; piac, ahol nem piaci értékekkel kereskednek egy nem-közgazdasági gazdaságban; s amit esztétikai idővonalon mérnek, amint azt látni fogjuk. Ez a Betűk Világa többnyire láthatatlanul működik, kivéve e világ nagy centrumaitól legtávolabb eső, és forrásaiból legkevésbé részesülő helyeket, ahol az írók másoknál tisztábban látják a benne működő erőszak és hatalomgyakorlás formáit.

Nevezzük ezt a köztes teret „világirodalmi tér”-nek. Nem több ez, mint eszköz, amelyet konkrét kutatásban kellene tesztelni; egy olyan eszköz, amely számot adhat nekünk az irodalom logikájáról és történetéről anélkül, hogy a totális autonómia csapdájába esne. „Hipotetikus modell” is, Chomsky nyomán – állítások együttese, melynek kidolgozása (ha kockázattól nem is mentesen) segít megfogalmazni a leírás tárgyát; azaz a modell egy belső koherenciát mutató tételek sora.² Egy bizonyos modellel dolgozni megszabadít attól, ami közvetlenül „adott”. Ugyanakkor arra ösztönöz, hogy minden esetet újonnan építsünk fel, és mindegyikről kimutassuk, hogy nem létezik önmagában, hanem egyedi példa a lehetségesre, egy csoport vagy „család” eleme, amit nem láthattunk volna, ha nem hozzuk létre előzőleg az összes lehetőség absztrakt modelljét.

Ez a fogalmi eszköz nem maga a „világirodalom” – értve ezen egy irodalmi korpuszt, amely világméretűvé vált, s amelynek dokumentálása és tulajdonképpen a létezése továbbra is problematikus – ám mégis egy *tér*: egymással összefüggő pozíciók sora, amelyet a kapcsolódási pontok segítségével lehet gondolatilag megragadni és leírni. Nem a világméretű irodalom elemzésének modalitásai forognak kockán, hanem az irodalom *világként* való elgondolásának fogalmi eszköze.

Henry James *The Figure in the Carpet* (*Minta a szőnyegen*) című novellájában – amely az irodalmi interpretáció céljait járja körül – az író a perzsaszőnyeg különleges metaforáját bontja ki. Ha csak felületesen vagy éppen túl közletről nézzük, a szőnyeg önkényes formák és színek kibogozhatatlan szövevényének tűnik; de egy megfelelő szögből a gondos megfigyelő számára a szőnyeg hirtelen megmutatja a

² Noam CHOMSKY, *Current Issues in Linguistic Theory* (The Hague: Mouton, 1964), 105.

„remek összetettség” „legszebb kombinációját” – motívumok rendezett csoportját, amelyek csak összefüggéseikben értelmezhetők, továbbá csak akkor láthatók, amikor az egészre érzékeljük, egymásra tett hatásukban és kölcsönös viszonyrendszerükben.³ Csak amikor olyan konfigurációként látjuk a szőnyeget – Foucault kifejezésével élve a *Les Mots et les choses*-ből (*A szavak és a dolgok*) – amely rendezi a formákat és a színeket, érthetjük meg a minták szabályosságát, variációit és ismétlődéseit; s egyben koherenciáját és belső viszonyait is. Az egyes ábrák csak az egészben elfoglalt helyük és az összes többihez való viszonyuk alapján ragadhatók meg.

A perzsa szőnyeg metafora tökéletesen magába sűríti az itt leírt megközelítési módot: a másik látószög alkalmazását, az irodalom szemléletének megszokott kiindulási pontjától elmozdulva. Nem a szőnyeg globális összefüggéseire fókuszálva, hanem inkább bemutatva, hogy a teljes mintázat átfogó megragadásával lehetővé válik az egyes motívumok és színek apró részleteinek megértése; azaz minden egyes szövegnek és minden egyes szerzőnek e nagyszabású struktúrában elfoglalt saját viszonylagos pozíciója feltárul. Tervem tehát visszaállítani a globális szerkezet összefüggéseit, amelyben a szövegek megjelennek, és amelyek csak akkor válnak láthatóvá, ha a hozzájuk vezető út a lehető legtávolabbi pontnál kezdődik: a hatalmas, láthatatlan területen át, amelyet az „Irodalom Világköztársaságának” neveztem. De csak azért, hogy visszatérjünk magukhoz a szövegekhez, és új eszközt hozzunk létre olvasásukhoz.

Egy világ születése

Ez az irodalmi tér természetesen nem a jelenlegi formájában jött létre. Egy történelmi folyamat terméke, melynek során egyre önállóbbá vált. Anélkül, hogy részletekbe mennénk, elmondhatjuk, hogy Európában a 16. században jelent meg, és Franciaország és Anglia voltak a legrégebbi területei. Megerősödött és áterjedt Közép- és Kelet-Európára a 18., különösképpen pedig a 19. század során, a herderi nemzetelmélet által inspirálva. A 20. században kiszélesedett, elsősorban a még folyamatban lévő dekolonizáció útján: az irodalom létjogosultságát vagy függetlenségét hangoztató kiáltványok jelentek meg továbbra is, s ezek a nemzeti önmeghatározás mozgalmához kötődtek. Habár az irodalmi tér többé-kevésbé mindenütt kialakult a világon, egységesülése bolygónk egészén még távolról sem teljes.

A mechanizmusok, amelyek révén ez az irodalmi univerzum működik, éppen ellenkezői annak, amit általában „irodalmi globalizáción” értünk – pontosabban úgy lehet definiálni, mint a kiadók bevételeinek rövidtávú fellendülése a leginkább piacorientált és legerősebb központokban olyan termékek marketingjével, melyekkel gyors, „nemzeteken átívelő” forgalmat céloznak meg.⁴ Az ilyen típusú könyv sikere a

³ Henry JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories* (Harmondsworth: Penguin, 1986), 381.

⁴ Ld. André SCHIFFRIN, *The Business of Books: How the International Conglomerates Took over Publishing and Changed the Way we Read* (London–New York: Verso, 2000).

nyugati művelt rétegeknél – nem mutatva többet, mint a vasútállomásról a reptéri irodalomra történő váltást – az irodalom folyamatos nyugtató szerepébe vetett hitet táplálta: a témák, formák, stílusok és cselekménytípusok progresszív szabványosítását és standardizálását bolygónk egészén. Valójában az irodalmi világon belüli strukturális egyenlőtlenségek az irodalom felett zajló különböző csatározások, rivalizálások és versengések egész sorát hívják elő. Tulajdonképpen ezeken az ütközeteken keresztül válik az irodalmi tér egységesülésének folyamata láthatóvá.

Stockholm és Greenwich

A világirodalmi tér létének egyik objektív mutatója a (majdnem) egyhangú hit az irodalmi Nobel-díj egyetemességében. A díjnak tulajdonított jelentőség, a hozzá társuló különleges diplomáciai események, a nemzeti elvárások felerősödése, az óriási hírnév, amely a díjazottnak jár; sőt (talán mindenekfelett?) a svéd zsűri évenkénti kritizálása az objektivitás feltételezett hiánya, a politikai előítéletesség s az esztétikai tévedések miatt – mind hozzájárul ahhoz, hogy ez az éves kanonizáció az irodalmi tér résztvevői számára globális eseménnyé váljon. A Nobel-díj manapság egyike a kisszámú, valóban nemzetközi irodalmi elismeréseknek, és különleges laboratórium annak kijelölésére és definiálására, hogy mi az egyetemes az irodalomban.⁵ Évente kiváltott visszhangja, a felkeltett várakozások, a felkavart hiedelmek mind megerősítik egy olyan irodalmi világ létezését, amely virtuálisan az egész bolygót átfogja az ünneplés egyediségével. Ez utóbbi egyszerre autonóm – politikai, nyelvi, nemzeti, nacionalista vagy pénzügyi kritériumoknak nem, vagy legalábbis nem közvetlenül alárendelt – és globális. Ebben az értelemben a Nobel-díj kitűnő, objektív mutatója a világirodalmi tér létezésének.⁶

Egy másik mutató – bár kevésbé egyértelműen megfigyelhető – a különleges időmérés megjelenése, ami minden szereplő esetében azonos. Minden egyes új belépőnek az elején fel kell ismernie egy bizonyos vonatkoztatási pontot, egy normát, amely alapján majd megmérettetik; minden pozícionáltság egy olyan centrumhoz viszonyítva helyezkedik el, amelyben az irodalmi jelent definiálják. Ezt én az irodalom Greenwichi Meridiánjának nevezném el. Csakúgy, mint az a képzeletbeli vonal, melyet önkényesen választottak ki, hogy meghatározza a hosszúsági köröket, hozzájárul a világ tényleges szerveződéséhez, és lehetővé teszi, hogy távolságokat mérjünk és pozíciókat jelöljünk be a bolygó felszínén, az irodalmi meridián elősegíti, hogy az

⁵ Ld. Kjell ESPMARK, *Le Prix Nobel. Histoire intérieure d'une consécration littéraire (A Nobel-díj)*, (Paris: Balland, 1986).

⁶ A közelmúltban a díj odaítélése az osztrák Elfriede Jelineknek – aki radikálisan pesszimista, politikai és feminista kritikai beállítottságú, erőszakos és kísérleti prózai művek és színdarabok sebhelyévé nem sorolható szerzője – szintén példája a svéd zsűri teljes függetlenségének döntéseiben és „irodalompolitikája” érvényesítésében.

irodalmi térben felbecsüljük a főszereplők távolságát a középponttól. Ez az a hely, ahol az irodalmi idő mérése – vagyis az esztétikai modernitás értékelése – kikristályosodik, viták tárgyává válik, és megadják a részleteit. Amit itt a modernen értünk egy adott pillanatban, a „jelen” megnevezést kapja: olyan szövegekre vonatkozóan, amelyek „maradandóvá válnak”, vagyis képesek arra, hogy módosítsák a kurrens esztétikai normákat. Ezek a művek, legalább is egy időre, a megmérettetés egységként fognak szolgálni egy különleges kronológiában, mint összevetésre alkalmas modellek az utánuk következő alkotások megítélésére.

Azon írók számára, akik a centrumon kívül helyezkednek el, a „modern” jelző kiérdemlése az elismerés egyik legnehezebben elérhető formája, ugyanakkor ádáz és elkeseredett verseny tárgya. Octavio Paz a Nobel-díj átvételekor tartott beszédében, melynek pontos címe *A jelen keresése*, remekül jellemzi ezt a furcsa küzdelmet. Úgy írja le személyes és költői pályáját, mint az irodalmi jelen viharos – és sikeres, ahogy azt a legmagasabb díj elnyerése is igazolja – keresését, amitől ő mexikóiként nagyon messze állt, és ez a kezdetektől fogva világos is volt számára.⁷ Azok a szövegek alakítják ki az irodalomtörténet kronológiáját, amelyeket modernnek tartanak egy olyan logika alapján, amely meglehetősen eltér más társadalmi világok logikájától. Például, miután Joyce *Ulysses*-ét modern művé avatták Valéry Larbaud 1929-es francia fordítása alapján, olyan recenziók születtek róla és olyan kritikai figyelem kísérte, amelyben angol nyelvű műként nem részesült. A modern regény egyik mércéjévé vált és az is marad az irodalmi tér bizonyos régióiban.

Időbeliségek

Természetesen a modernitás nem stabil dolog: folyamatos küzdelem helye, elnevezés, amely többé-kevésbé gyors elévülésre van ítélve, és az állandó változás egyik elvét képviseli a világirodalmi tér szívében. Mindazok, akik a modernitás felé törekszenek, vagy akik a terminus használatának egyeduralmáért versengenek, a művek folyamatos osztályozásával és átrendezésével foglalkoznak – olyan szövegekével, amelyek alkalmasak arra, hogy korábbi modernekké, vagy új klasszikusokká váljanak. A kritikában visszatérően használnak időbeli metaforákat és könnyedén címkéznek egyes műveket „túlhaladottnak” vagy „idejétmúltnak”, archaikusnak vagy innovatívnak, anakronisztikusnak vagy „a kor szellemével” átítatottnak, ami az egyik legvilágosabb jele annak, hogy ezek a mechanizmusok működnek. Ez megmagyarázza, legalábbis részben, a „modernitás” terminus állandó feltűnését az irodalmi mozgalmakban és kiáltványokban már 1850 óta – a legkülönbözőbb európai és latin-amerikai modernizmusoktól az olasz és orosz futurizmuson át a többféle posztmodernizmusig.

⁷ „A modern rajtunk kívül született, importálnunk kellett”, írja például Octavio Paz: *La búsqueda del presente (A jelen keresése)*. Nobel Konferencia, San Diego, 1990.

Megszámlálhatatlan igény van az „újdonság” jellemzésre – „Új regény”, „Új hullám”, és így tovább s ezek mind egyazon alapelvből ágaznak ki.

A „modernitás” elvének ingatagságából adódóan egy modernnek kikiáltott mű idővel elfelejtődik, hacsak nem emelik a „klasszikus” rangjára. E folyamat során azonban néhány mű megmenekül a vélemények szeszélyességétől és a viszonylagos értékükről szóló vitáktól. Irodalmi fogalmakkal élve, a klasszikus felette áll a pillanatnyi versengésnek (és a térbeli egyenlőtlenségnek). Másfelől, a gyakorlatok, amelyek messze állnak a centrumbeli felértékelés rendszere által létrehozott irodalmi jelentől, divatjamúltnak fognak számítani. Például, naturalista regényeket még mindig írnak a Greenwichi Meridiántól legtávolabbi zónákban (legyenek azok akár periférikus irodalmi terek, akár a centrum leginkább piacorientált régiói), annak ellenére, hogy már nagyon régen nem találják „modern”-nek a független tekintélyek. A brazil kritikus, Antonio Candido szerint:

„ami figyelmet érdemel Latin-Amerikában, az, ahogyan az esztétikailag anakronisztikus műveket még mindig elfogadhatónak találják [...] ez történt a naturalizmussal is a regényben, ami egy kicsit késve érkezett, és a mai napig folyamatosan színen van [...] Azaz, amikor a naturalizmus már csak egy idejtmúlt műfaj maradványa volt Európában, nálunk még mindig az irodalmi formulák legitim összetevőjeként szerepelt, csakúgy, mint az 1930-as és 40-es évek társadalmi regényei.”⁸

Ez a fajta esztétikai-időbeli küzdelem gyakran olyan közvetítőkön keresztül folyik, akik maguk is érdekeltek a külföldi szerzők „felfedezésében”. A norvég Ibsent az egyik legnagyobb drámaíróként ismerték el Párizsban és Londonban, többé-kevésbé egy időben, 1890 táján. Munkássága, amelyet „realistának” címkéztek, az írás, díszletezés, nyelvhasználat és párbeszéd-alakítás terén mindenfajta színházi gyakorlatot megdöntött, ami valóságos forradalmat jelentett az európai színházban. Egy olyan drámaíró nemzetközi elismerését, aki egy nem sokkal azelőtt függetlenné vált országból származott, amelynek nyelvét kevesen beszélik Franciaországban és Angliában (és ezért ritkán is fordítják), néhány közvetítő munkája eredményezte. Ilyen közvetítő volt Bernard Shaw Londonban, André Antoine és Lugné-Poe Párizsban – , akik maguk is tervezték saját országuk színházának „modernizálását”, hogy meghaladják a Londonban és Párizsban népszerű revü és polgári dráma bevett, de

⁸ Antonio CANDIDO, „Literature and Underdevelopment” (Irodalom és elmaradottság), in *On Literature and Society*, ford. Howard BECKER (Princeton: Princeton University Press, 1995), 128–129.

elcsépellté vált normáit, és mint drámaírók és producerek megalapozzák hírnevüket.⁹ A századforduló Dublinjában Joyce pedig Ibsen munkásságának bámulatos esztétikai és tematikus újdonságát tekintette irányadónak az ír színházzal folytatott vitájában, amelyet szerinte az a veszély fenyegetett, hogy „túlságosan írré” válik.

Sok tekintetben ugyanez vonatkozik Faulknerre is. Mivel az 1930-as évektől kezdve a kor egyik legújítóbb regényírójaként ünnepelték,¹⁰ Faulkner maga vált a regényírás megújításának mércéjévé, miután 1950-ben megkapta a Nobel-díjat. A nemzetközi elismerés nyomán Faulkner munkássága az „időbeli gyorsító” szerepét játszotta különböző periódusok számos regényírója számára olyan országokban, amelyek gazdasági és kulturális szerkezetüket tekintve hasonlóak voltak az Amerikai Délhez. Mindnyájan nyíltan vallottak arról, hogy (legalábbis technikai értelemben) a faulkneri gyorsítás hasznukra vált; közöttük volt Juan Benet az 1950-es évek Spanyolországában, Gabriel García Márquez Kolumbiában és Mario Vargas Llosa Peruban az 1950-es és 60-as években, Kateb Yacine Algériában az 1960-as években, António Lobo-Antunes Portugáliában az 1970-es években, Édouard Glissant a Francia Antillákon az 1980-as években, és így tovább.

Határokon átlátni

De miért indulunk ki a világirodalom teréről szóló hipotézisből, és nem egy kisebből, amelyet könnyebb behatárolni – például egy regionális vagy nyelvi területből? Miért választjuk kezdetnek a lehető legnagyobb tartomány felépítését, ami a legtöbb kockázattal jár? Azért, mert a terület működési mechanizmusainak, s ezen belül különösen a hatalomgyakorlás formáinak megvilágítása egyben a kiépített nemzeti kategóriák és felosztások elutasítását jelenti; mi több, transz- vagy internacionális gondolkodásmódot igényel. Amint magunkévá tesszük ezt a világszemléletet, azonnal látjuk, hogy a nemzeti vagy nyelvi határok egyszerűen kiszűrik az irodalmi dominancia és egyenlőtlenség tényleges hatásait. Ennek oka egyszerű: az irodalmak az egész világon a 18. század végén a németek által létrehozott és reklámozott nemzeti modell alapján jöttek létre. Az irodalmak nemzeti mozgalma, amely Európa politikai tereinek kialakítását a 19. század elejétől kísérte, az irodalmi kategóriák kikristályosodását és annak a nézetnek a terjedését eredményezte, hogy az irodalmi tér határai szükségképpen egybeesnek a nemzeti határokkal. A nemzeteket különálló, önmagukban

⁹ Az idegen „önérdekű hasznosításának” ugyanezen megnyilvánulása magyarázza a francia romantikusok Christopher Prendergast által idézett esetét – az előbbieik „hasznosították” Shakespeare-t és az angol színházi hagyományt, hogy a francia térben elhelyezzék magukat. Ld. „Negotiating World Literature”, *New Left Review* 8, March–April (2001): 110–111.

¹⁰ Sartre híres cikke *A hang és a tébolyról*, *La temporalité chez Faulkner* címmel a *Nouvelle revue française*-ben jelent meg 1939 június és júliusában; másodkiadása a *Situations I*-ben, Paris 1947, 65–75.

zárt egységeknek tartották, amelyeket nem lehet átalakítani; sajátos önellátásukon belül ezek az egységek olyan irodalmi tárgyakat hoztak létre, amelyek „történelmi szükségessége” beíródott a nemzeti horizontba. Stefan Collini bemutatta a brit – vagy inkább angol – „nemzeti irodalom” definíciójában megbúvó tautológiát: „csak az elvárt stílusjegyeket mutató szerzők tarthatók igazán angolnak; a kategória definíciója pedig olyan példákon alapszik, amelyek éppen e szerzők írásaiból származnak.”¹¹

Az irodalmak nemzeti felosztása egyfajta asztigmatizmushoz vezet. Az 1890 és 1930 közötti ír irodalmi tér olyan elemzése, amely figyelmen kívül hagyja a Londonban (a politikai, gyarmati és irodalmi hatalom centrumában, melynek ellenében az ír tér konstruálódik) és Párizsban (az alternatív menekülésformák és a politikailag semleges irodalmi hatalom közegében) kibontakozó eseményeket, vagy csendben elsiklik a különböző fővárosok nyújtotta útkeresés, száműzetés és megbecsülés sokféle formája felett, csak részleges és torz képet adhat az aktuális csapdáról és hatalmi viszonyokról, melyekkel az ír mozgalom főszereplői szembenéztek. Hasonlóan, a német irodalmi tér 18. század végétől számított alakulásának tanulmányozása, amely nem veszi észre a franciákkal való intenzíven versengő kapcsolatot, azt kockáztatja, hogy teljesen félreérti a teret szervező hatásokat.

A fentiekkel nem azt akarom sugallni, hogy egyedül a nemzetközi irodalmi hatalmi viszonyok magyarázzák az irodalmi szövegek milyenségét, vagy hogy kizárólagos értelmezési eszközök; még kevésbé szabad az irodalom összetettségét erre a dimenzióra redukálni. Számos egyéb változó – nemzeti (vagyis ami a nemzeti irodalmi terület része) pszichológiai, pszichoanalitikus, formai vagy formalista – is szerepet kap.¹² A cél inkább bemutatni, mind szerkezeti, mind pedig történelmi szempontból, hány tényező, hány változó, konfliktus vagy burkoltan erőszakos megnyilvánulás maradt felfedezetlenül és magyarázat nélkül ennek a világszerkezetnek a láthatatlansága miatt. A Kafkáról írt kritika például gyakran vagy pszichológiájának életrajzi elemzésére korlátozódik, vagy az 1900-as évek Prágájának leírására. Ebben az

¹¹ Stefan COLLINI, *Public Moralists: Political Thought and Intellectual Life in Britain, 1850–1930* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 357.

¹² Christopher Prendergast engedelmével, nem azt mondom, hogy a „nemzet” és a „nemzeti” fogalmakat szükségszerű az „irodaloméhoz” kapcsolni. Sőt, inkább megkülönböztetésük érdekében a *République mondiale des lettres* (1999) című munkámban a „nemzeti irodalmi terek” kifejezést javaslom, azaz al-tereket, amelyek maguk a világirodalmi univerzumban helyezkednek el. Ezek az al-terek versengenek egymással az írók küzdelmei során, nem nemzeti (vagy nacionalista) okokból, hanem ezek helyett szigorúan irodalmi tétékért. Ez azt jelenti, hogy az irodalmi függetlenségnek a nemzeti konfliktusokhoz és ideológiákhoz viszonyított mértéke szorosan összefügg az al-tér adott korával. Wordsworth példája – akinek a munkássága természetesen nem értelmezhető pusztán a nemzetközi versengés fogalmával – tökéletesen illusztrálja a tényt, hogy a legrégebbi és legjobban felvértezett nemzeti terek azok, amelyek fokozatosan fel tudnak építeni egy autonóm irodalmat a nemzeti kereteken belül, (viszonylag) függetlenül a szigorúan irodalmi tétektől; azaz egy depolitizált és (legalábbis részben) denacionalizált teret. Ld. PRENDERGAST, „Negotiating World Literature”, 109–112.

esetben az életrajzi és a nemzeti „szűrő” akadályoz bennünket abban, hogy a szerző helyét más, nagyobb világokban lássuk: a zsidó nemzetiségi mozgalmak terében, amelyek akkoriban kezdtek kialakulni Közép- és Kelet-Európában; a bundisták és a jiddisisták vitáiban, mint az egyik elnyomottat a német nyelvi és kulturális térben, és így tovább. A nemzeti szűrő úgy működik, mint egyfajta „természetes” határ, amely megakadályozza az elemzőt abban, hogy figyelembe vegye a transznacionális politikai és irodalmi hatalmi viszonyok agresszivitását és az íróra tett hatását.

Világtér vagy világ-rendszer?

A világtér hipotézise, amely egy politikai, gazdasági, nyelvi és társadalmi formáktól bizonyos mértékig független hatalmi viszonyokon alapuló struktúrán keresztül működik, egyértelműen sokat köszönhet főként Pierre Bourdieu mezőelméletének, pontosabban az „irodalmi mező” koncepciójának.¹³ Az utóbbit eddig nemzeti keretben képzelték el, amelyet az adott nemzetállam határai, történelmi hagyományai és tőkefelhalmozási folyamatai határoznak meg. Fernand Braudel munkájában, különös tekintettel „világgazdasági” elméletében találtam azt a gondolatot, hogy ezeknek a mechanizmusoknak az elemzését ki lehet terjeszteni a nemzetközi színtérre.¹⁴

Hangsúlyoznám azonban, hogy a „világ-szerkezet” fogalom, melyet én javaslok, és a „világ-rendszer” között, amelyet legjobban Immanuel Wallerstein fejtett ki, különbség van, s az utóbbi szerintem kevésbé alkalmazható a kulturális produktumok tereire.¹⁵ Egy „rendszerben” közvetlen interaktív kapcsolatok vannak minden egyes elem és pozíció között. Másfelől, a „rendszert” objektív kapcsolatok jellemzik, me-

¹³ Itt lásd Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992).

¹⁴ Fernand BRAUDEL, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e–XVIII^e siècles*, 3 vols (Paris: Librairie générale française, 1979), vol. 3, különösen 1. fejezet, 12–33.

¹⁵ Franco Moretti átvette a világ-rendszer elméletét a *Conjectures on World Literature* című művében: *New Left Review* 1, Jan–Febr 2000, majd a *More Conjectures* *New Left Review* 20, Márc–Ápr, 2003. Ez egyfelől lehetővé teszi számára, hogy az általa leírni kívánt irodalmi rendszer egységét és alapvető egyenlőtlenségét kimondja, ami határokat kijelölő állítás, s én teljes mértékben elfogadom. Másfelől úgy tűnik, hogy a braudel-i „centrum” és „periféria” ellentétet úgy használja, hogy a benne foglalt (irodalmi) erőszakot semlegesíteni szeretné, és ezzel elfedni az egyenlőtlenséget. Ezen térbeli dichotómia helyett én az uralkodó és az elnyomott ellentétét részesítem előnyben, hogy újra bevezessem a hatalmi viszonyok tényét. Itt világossá kell tennem, hogy ez nem pusztán két ellentétes kategóriára való felosztást jelent, hanem éppen ellenkezőleg, különböző helyzetek folytonosságát, amelyben a függőség mértéke igen változó. Bevezethetnénk például a Bourdieu által megfogalmazott „elnyomottak az elnyomók között” kategóriát azért, hogy leírjuk az (irodalmi) alárendelt helyzetét Európán belül. A világ-rendszerek a „fél-periféria” kifejezést használják arra, hogy leírják ezt a fajta közbülső pozíciót, ami számomra úgy tűnik, szintén semlegesíti és eufemizálja az elnyomó-elnyomott kapcsolatot, anélkül, hogy pontosan meghatározná a függőség mértékét.

lyek a közvetlen interakción kívül is képesek működni. Sőt, Wallerstein szerint, az erők és a mozgások, amelyek a „rendszernek” ellenállnak, „rendszerellenesek”. Más szóval, kívül állnak a rendszeren és „külső” pozícióból támadják, amelyet néha nehéz beazonosítani, de potenciálisan a „periférián” helyezhetők el. Egy nemzetközi hatalmi szerkezetben éppen az ellenkező történik: a „kívül” és „belül” definíciói – vagyis a tér határai – maguk is a harcok központját alkotják. Ezek a küzdelmek alakítják a teret, egységessé teszik, ugyanakkor ki is tágítják. Ebben a struktúrában az eszközökről és módszerekről állandó vita folyik: kit nevezhetünk írónak, ki hozhat legitim esztétikai ítéleteket (amelyek egy adott mű egyedi értékét megadják), mi az irodalom pontos definíciója.

Más szóval, a világirodalmi tér nem a többiek felett álló szféra, amely csak nemzetközi írók, szerkesztők, kritikusok számára van fenntartva – az irodalom aktorainak, akik egy feltehetően denacionalizált világban manővereznek. Ez nem csak a nagy regényírók, a nagyon sikeres szerzők kizárólagos területe, illetve az olyan szerkesztői produktumoké, amelyeket a globális piacra tereztek. Ezt a Betűk Köztársaságának valamennyi lakója közösen hozza létre, akiknek mindegyike más és más helyet foglal el a saját nemzeti irodalmi térben. Ugyanakkor, minden író pozíciója szükségképpen kettős, kétszer definiálódik: először is minden szerző helyét az határozza meg, milyen pozíciót foglal el a nemzeti térben, továbbá az, hogy ez utóbbi a világban hová sorolódik. Ez a kettős pozíció szétválaszthatatlanul nemzeti és nemzetközi, és magyarázatot ad arra, hogy – szemben azzal, amit a globalizációról alkotott ökonómista szemlélet el akar velünk hitetni – a nemzetközi küzdelmek elsősorban a nemzeti terekben zajlanak és éreztetik hatásukat; az irodalom definíciójáról, a technikai és formai változásokért és újításokért folyó csaták egészben véve a nemzeti irodalmi tér arénájában zajlanak.

Az egyetlen komoly eltérés a nemzeti és a nemzetközi írók között van. Ez a törésvonal ad magyarázatot az irodalmi formák és a műfajok kiválasztására, az esztétikai újítások fajtáira. A nemzeti és nemzetközi írók különböző fegyverekkel küzdenek, egymástól eltérő esztétikai, kereskedelmi és kiadói érdekeket céloznak meg, s így különböző módokon járulnak hozzá a nemzeti irodalmi erőforrások felhalmozásához, amelyek révén tudnak csak belépni a világméretű térbe, hogy azon belül versengjenek. A hagyományos szemlélettel ellentétben a nemzeti és a nemzetközi nem egymástól elválasztott szférák; kétféle alapállást jelentenek, amelyek egyazon tartományon belül küzdenek.¹⁶

¹⁶ Az Indiában található „regionális, nemzeti és világirodalmi intézményekről” készített összehasonlító elemzésében Francesca Orsini azt veti fel, hogy többféle, kölcsönösen független „szint” és „szféra” létezik egyetlen nemzeti irodalmi térben. Szerintem az itt vizsgált pozíciók csak azokban és azokon a hatalmi viszonyokon keresztül léteznek, amelyek összekötik őket, és nem egy merev és megváltoztathatatlan „rendszerrel” van dolgunk. Ld. „India in the Mirror of World Fiction” (India a világ prózairodalmának tükrében), *New Left Review* 13, Jan–Febr (2002): 83.

Ez az, amiért az irodalmi teret nem lehet egyszerűen világföldrajzi vonatkozásúnak elképzelni, pusztán régióinak, kulturális és nyelvi atmoszféráinak, vonzásoközpontjainak és terjesztési módjainak számbavételével leírni, ahogyan azt Braudel vagy Wallerstein tették a gazdasági szféra számára.¹⁷ Az irodalmi teret sokkal inkább Cassirer „szimbolikus formáinak” alapján kellene felfogni, amelyen belül írók, olvasók, kutatók, tanárok, kritikusok, kiadók, fordítók és mindenki más olvasnak, írnak, gondolkodnak, vitáznak és értelmeznek; egy struktúrának, ami mindnyájunk számára intellektuális kategóriákat nyújt, valamint hierarchiáit és megszorításait újraalkotja mindenki gondolkodásában, ezáltal megerősítve létezésének anyagi vonatkozásait.¹⁸ Megkülönböztető jellegű tehát az alapján, hogy egy adott pillanatban az egyes ember helyzete (nemzeti, nyelvi, szakmai értelemben) ezen belül milyen. Az irodalmi tér minden formáját – szövegeket, zsűriket, szerkesztőket, kritikusokat, írókat, kutatókat és teoretikusokat – kettős létmód jellemzi: megnyilvánulva részint tárgyakban, részint gondolatban, vagyis a nézetek sorában, melyet ezek az anyagi kapcsolatok inspirálnak, és amelyeket az irodalom Nagy Játékában részt vevők magukévá tesznek.

Ez a másik dolog, amely miatt a struktúra olyan nehezen képzelhető el: lehetetlen távolról szemlélni, mint különálló és objektivizálható jelenséget. Sőt: működésének bármiféle leírása és elemzése *szembe* kell menjen az irodalomról való szokványos gondolkodás nagy részével, az adott tudományos és esztétikai tényekkel, valamint újra kell gondolnia mindenfajta nézetet és kategóriát – hatást, hagyományt, örökséget, a modernitást, a klasszikusokat, magát az értéket – a betűk világköztársaságának specifikus, belső működése alapján.

Erőgyűjtés

A világirodalmi tér elsődleges jellemzői a hierarchia és az egyenlőtlenség. A javak és az értékek egyenlőtlen elosztása az egyik alkotóelve, mivel forrásai a történelem során a nemzeti határokon belül halmozódtak fel. Goethe volt az első, aki ráérezett a közvetlen összefüggésre a Weltliteratur megjelenése és a nemzetközi irodalmi kapcsolatok specifikus törekvésein alapuló új szerkezet között: ez „egy piac, ahol minden nemzet felvonultatja termékeit”, és egy „általános szellemi kereskedelem” jön létre.¹⁹ Valójában az irodalom világa ellentmondásokkal teli piac, amely egy nem-piaci gazdaság körül alakul ki és saját értékei szerint működik, mivel a termelés és az új-

¹⁷ Ld. különösen Immanuel WALLERSTEIN, *The Modern World-System (A modern világ-rendszer)*, 3 vols, (New York: Academic Press, 1980–88.)

¹⁸ Ernst CASSIRER, *La Philosophie des formes symboliques (A szimbolikus formák filozófiája)*, vol. 1, *Le langage* (Paris: Editions de Minuit, 1972), különösen 1. fejr., 13–35.

¹⁹ Johann Wolfgang von GOETHE, *Goethes Werke* (Hamburg: 1981), 12: 362–363. Lásd még Fritz STRICH, *Goethe and World Literature (Goethe és a világirodalom)*, (New York: Kennikat Press, 1972), 10.

ratermelés itt az irodalmi alkotások „objektív” értékében vetett hiten alapul – olyan műveken, amelyeket a „megfizethetetlen” jelzővel illetnek. A nemzeti és egyetemes klasszikus, kiváló újítók, *poètes maudits* és ritka szövegek által termelt érték a fővárosokban koncentrálódik nemzeti irodalmi javak formájában. A legkorábbi régiók, amelyek igen régen alakultak ki az irodalmi terepen, a „leggazdagabbak” ebben az értelemben: a legnagyobb hatalommal bírnak. A lényegi dolog, amelyet a domináns erő az irodalmi univerzumban felépít, a tekintély: a megfoghatatlan tekintély, amellyel megkérdőjelezhetetlenül felruházzák a legrégebbi, legnemesebb és leginkább legitim (ezek a jelzők majdnem szinonimái egymásnak) irodalmakat, a legelismertebb klasszikusokat és a legünnepelebb szerzőket.²⁰

Az irodalmi vagyon egyenlőtlen eloszlása alapvető jellemzője az egész világirodalmi tér szerkezetének, és két ellentétes pólus köré szerveződik. A legnagyobb autonómia pólusában – amely a politikai, nemzeti és gazdasági korlátoktól a legfüggetlenebb – a legrégebbi terek állnak,²¹ amelyek a legnagyobb örökséggel és forrással rendelkeznek.²² Ezek általában európai terek, az elsők, amelyek a nemzeteken átívelő irodalmi versenybe szálltak, sok forrás felhalmozásával. A legnagyobb heteronómia pólusában, ahol a politikai, nemzeti és kereskedelmi kritériumok a legerősebben érvényesülnek, állnak az újonnan érkezők, azok a terek, ahol hiányosak az irodalmi erőforrások; továbbá a legrégebbi régiókban azok a zónák, amelyek a piaci kritériumoknak leginkább alárendeltek. Közben minden egyes nemzeti teret önmagában is polarizál ugyanez a struktúra.

A leggazdagabb zónák ereje állandósul, mert valódi és mérhető hatása van, főként a „presztízs átadásban” elismert írók által szerzett recenziók és előszók révén mind-ezidáig elismerés nélkül maradt művekről, vagy olyanokról, amelyek a középponttól kívülre esnek. Példaként hozhatók Victor Hugo lelkes recenziói Walter Scottról abból az időből, amikor regényeinek első francia fordításai megjelentek; Bernard Shaw recenziója Ibsen darabjainak első londoni előadásairól; Gide 1947-es előszava Taha Hussein *Livre des jours* (*Napok élete*) című művéhez; vagy az elismerésnek a fordítás által megvalósuló komplex mechanizmusa, amint az Roger Caillois fordításainak köszönhetően Borges hírnevét meghozta, vagy Ibsenét William Archer fordításában, és így tovább.

²⁰ A *Larousse Enciklopédia* két egymást kiegészítő definíciót ad a „presztízsre”, mindkettő magába foglalja az erőt vagy tekintélyt: „1. Nagyságból eredő fölény, ami titokzatosnak látszik. 2. Befolyás, hitel.”

²¹ Pontosabban azok, amelyek a legrégebben részesei az irodalmi térben zajló versenynek. Ez magyarázza, hogy néhány ősi tér, mint Kína, Japán és az Arab országok miért egyszerre hosszú életűek és alárendeltek: nagyon későn, és alárendelt pozícióban léptek be a nemzetközi irodalmi térbe.

²² Láthatóan azok, amelyek fenntartják igényüket az (ellentmondóan) nemzeti „egyetemes klasszikus” jelzőre.

Az autonómia fokozatai

Az irodalmi világ második jellemzője viszonylagos önállósága.²³ A politikában felvetett kérdéseket nem lehet alávétetni azoknak, vagy összemosni azokkal, amelyek az irodalom terében jelentkeznek, legyenek azok nemzetiék, vagy akár nemzetköziék. Úgy tűnik, számos kortárs irodalomelmélet törekszik arra, hogy ezt a rövidzárlatot létrehozza és az irodalmat folyamatosan a politikaira redukálja. Szembeszökő példa lehet erre Deleuze és Guattari *Kafkája*; ez a mű egyetlen naplóbejegyzésből eredeztet (1911. december 25-i dátummal) nemcsak egy bizonyos politikai hozzáállást, amely alapján kijelenthető, hogy Kafka „politikus író”, hanem egy az egész karkai életműre jellemző politikai szemléletmódot. Kiragadva egy félrefordított mondatot a napló francia változatából, létrehozzák a „kisebb irodalom” kategóriáját, és egyfajta felháborító történelmi anakronizmussal Kafkának tulajdonítanak olyan gondolatokat, amelyek az első világháború előtt nem foglalkoztathatták.²⁴

Az autonómia azt jelenti, hogy az események, amelyek az irodalmi térben zajlanak, szintén függetlenek: a vízvonalzó dátumok, kiáltványok, hősök, emlékművek, megemlékezések és fővárosok mind összekapcsolódnak, és egy specifikus történetet hoznak létre, amelyet nem lehet összekeverni a politikai világgal – még akkor sem, ha az előbbi részben függ tőle, mégpedig körültekintő figyelmet igénylő formában. Braudel a világ 15. és 18. század közötti gazdaságtörténetében a művészi tér viszonylagos függetlenségét látja a gazdaságihoz és így a politikaihoz képest. A 16. század gazdasági központja Velence volt, de Firenze és az ottani toszkán nyelvjárás intellektuális fellendülést mutattak. A 17. században Amsterdam lett az európai kereskedelem meghatározó központja, de a művészetek és az irodalom területén Róma és Madrid ért el nagyobb sikereket. A 18. században London volt a gazdasági élet központja, de Párizs volt a kulturális hegemonia.

A 19. század végén és a 20. század elején Franciaország, noha gazdaságilag lemaradt a többi európai ország mögött, vitathatatlanul a nyugati festészet és irodalom központja volt; az időszak, amikor Olaszország és Németország uralták a zenei életet, nem járt együtt azzal, hogy Olaszország és Németország gazdasági nagyhatalom lett volna Európában; sőt, manapság az Egyesült Államok rettentő gazdasági ereje sem teszi őket a világ irodalmi és művészeti vezetőjévé.²⁵

²³ A „relatív autonómia” kifejezést ld. még Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art (A művészet szabályai)* (Paris: Éditions Du Seuil, 1992), különösen 75–164.

²⁴ Kafka „klein” terminusát – ami egyszerűen „kis irodalmakra” utal Marthe Robert „kisebb irodalmaknak” fordította, s e kifejezés későbbi sorsa jól ismert. Ld. Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure (Kafka és a kisebb irodalom)*, (Paris: Editions de Minuit, 1975), 75.; és a saját *Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures* című cikkemet, *Littérature classique* 31 (1997): 233–247.

²⁵ Fernand BRAUDEL, *Civilization and Capitalism (Civilizáció és kapitalizmus)*, 15–18th century (15–18. század): Volume iii, *The Perspective of the World* (London: Harper & Row, 1984), 68; *Civilisation matérielle*, vol. 3, 9.

A latin-amerikai irodalmak esete további bizonyítéka az irodalmi tér viszonylagos függetlenségének; nemzetközi szinten ott nincs közvetlen kapcsolat, ok-okozati összefüggés a politikai-gazdasági hatalom és az irodalom helyzete, legitimitása között. Eredményeik globális elismerése négy Nobel-díj formájában; a nagy nevek világszintű megbecsülése; vezető esztétikai modelljük megalapozott legitimitása az érintett országok politikai és gazdasági gyengeségének ellenére azt mutatják, hogy a két rendszert nem lehet összezavarni. A latin-amerikai irodalmi „boom” kialakulásának körülményeit úgy érthetjük meg, ha feltételezzük az irodalmi jelenségek viszonylagos függetlenségét.²⁶

Ám ha az irodalmi világ *viszonylag* független a politikai és gazdasági univerzumtól, ugyanazon az alapon viszonylag függ is tőle. A világirodalmi tér egész története – mind teljességében, mind pedig az őt alkotó nemzeti irodalmi tereken belül – kezdetben függ a nemzeti-politikai kapcsolatoktól, amelyet azután a tőlük való fokozatos függetlenedés követ az autonomizáció folyamatában. Az eredeti függési viszony még létezik bizonyos mértékig, a vizsgált tér korosodásának megfelelően; mindenekelőtt nyelvi szinten. Csaknem szisztematikus nacionalizálódásuk az egész világon kétértelmű eszközzé, egyszerre irodalmivá és politikaivá teszi a nyelveket.

A dominancia formái

Az irodalmi térben a dominancia módozatai tehát egymásba illeszkednek. Három jól megkülönböztethető fő formája alakult ki az adott tér helyzetétől függően: nyelvi, irodalmi és politikai dominancia – az utóbbi egyre inkább gazdasági jegyeket mutat. A három átfedésben van, kölcsönösen áthatják és elhomályosítják egymást olyan mértékig, hogy gyakran csak a legnyilvánvalóbb forma – a politikai-gazdasági dominancia – látható. Számos irodalmi tér nyelvi függőségben van anélkül, hogy politikailag alárendelt lenne (Kanada, Ausztrália, Új-Zéland, Belgium, Svájc, Quebec); mások, különösen azok, amelyek dekolonizációs folyamat során születnek, lehet, hogy nyelvileg függetlenek, de politikailag még nem szabadok. Az alárendeltséget lehet azonban pusztán irodalmi kifejezésekkel mérni, bármiféle politikai elnyomástól vagy leigázástól függetlenül. Lehetetlen az önkéntes száműzetés bizonyos fajtáit vagy az írott nyelvben történő, átmeneti vagy állandósuló változásokat megmagyarázni – például August Strindbergét, Joseph Conradét, Samuel Beckettét, E. M. Cioranét – anélkül,

²⁶ Ld. a vitát erről az alapvető pontról, ami Latin-Amerikában az 1960-as évek óta tart, és amit jól rekonstruál Efraín Kristal cikke, „*Considering Coldly...*” (*Hideg fejjel átgondolva*), *New Left Review* 15, May–June (2002): 67–71. Itt világosan látjuk, hogy a társadalmi és politikai átalakulás ágenseinek szerepe, főként amelyet a „boom” szerzőinek tulajdonítanak, javarészt látszólagos.

hogy a dominancia szigorúan irodalmi formáinak létezését feltételeznénk, vagyis olyan erőket, amelyek mindenféle hatalmi-politikai kereten kívül esnek.²⁷

A termelésért, kiadásért és a szövegek elismeréséért folytatott irodalmi harc következményeit szintén meg kell vizsgálni. A nyilvánvaló elsőbbség, amit az irodalomtudomány a pszichológiának tulajdonít, például – ami köztudottan az író páratlan magányán alapszik – gyakran akadályozza, hogy számba vegyünk a rejtett strukturális korlátokat, amelyek egy író munkájára kihatnak, egészen a forma, a műfaj és a nyelv megválasztásáig. Vegyük Gertrude Steint: habár feminista tanulmányok joggal hozzák előtérbe életrajzi és pszichológiai egyediségét, különös tekintettel lesbizkus voltára, nem említik helyét a világirodalmi térben, mintha ez valahogy magától értetődő volna. Avagy inkább bármi, ami ahhoz kapcsolódik, hogy amerikaiként élt Párizsban, kizárólag életrajzi vagy anekdotikus kontextusban említődik. Mindazonáltal tudjuk, hogy az Egyesült Államok az 1910-es és 1920-as években irodalmi szempontból alárendelt volt, és hogy amerikai írók Párizsba jöttek irodalmi forrásokat és esztétikai modelleket keresni. Példa ez a kimondottan irodalmi dominanciára, ami a függőségi viszony bármilyen formája nélkül jött létre. Stein helyzetének egyszerű elemzése, mint disszidens költőé Párizsban – a „bevándorló” státusz egyértelmű jele lenne a függőségi viszonynak – és az amerikai irodalmi tér helye a Betűk Világán belül, segíthet megérteni, hogy Stein, mint Ezra Pound is ugyanabban az időben, miért dolgozott oly serényen az amerikai nemzeti irodalom „gazdagításán”. Ugyanakkor érdekelt volt az amerikai irodalmi bemutatásában – gigantikus méretű, *The Making of Americans* (Így készül az amerikai) című művében ez teljes mértékben kifejezésre is jut. A tény, hogy nő volt és lesbizkus az 1910-es évek Párizsában, természetesen alapvető fontosságú ahhoz, hogy megértsük felforgató ambícióit és esztétikai vállalkozásának természetét. De az irodalmi dominancia történetileg strukturált, kétségkívül kiemelten fontos kapcsolatai rejtve maradnak a kritikai hagyomány előtt. Mintha, általános szabályként, mindig lenne valami – nyilvánvalóan fontos, de mégis másodlagos – részlet, amely elrejtje az irodalmi hatalmi viszonyokat.

Az irodalmi dominancia ezen – szokatlan, nehezen leírható és ellentmondásos – formája néhány esetben szabadságot fejez ki az archaikus terek olyan esztétikai vagy esztétikai-politikai béklyóival összevetve, amelyek kizárják az újítás lehetőségét. Hatalma minden szövegre, minden íróra kiterjed a világon, bármi is legyen a pozíciójuk és bármennyire is világosak számukra az irodalmi dominancia mechanizmusai; de kiváltképpen azokra, akik olyan irodalmi térből származnak, amely nem önálló, vagy a Betűk Világának egyik alárendelt régiójában helyezkedik el.

Mindazonáltal a legnagyobb szaktekintélyek elismerésének hatása olyan erős lehet, hogy bizonyos, a végekről jövő írókban, akik teljes megbecsülésben részesültek, azt az illúziót kelti, hogy a dominancia struktúrája egyszerűen eltűnt; és úgy tekintenek magukra, mint az új „világirodalmi rend” megalapításának élő példáira. Saját

²⁷ August Strindberg 1887 és 1897 között „francia író” lett, aki azért írta a *Le Plaidoyer d'un fou*-t és az *Infernó*t franciául, hogy nemzetközi elismerést szerezzen.

esetükből általánosítva azt állítják, hogy a centrum és a perifériák közötti hatalmi egyensúly teljes és végleges megfordulásának vagyunk szemtanúi. Carlos Fuentes például ezt írja a *The Geography of the Novelben* (A regény földrajza):

„A régi eurocentrikusságot felváltotta a policentrikusság, amely [...] a »különbségek aktiválásához«, mint az emberiség általános állapotához kell minket vezessen. A goethe-i világirodalom végre megtalálta igazi jelentését: a különbségek irodalma ez, a világ sokszínűségének elbeszélése [...] Egyetlen világé, sok-sok hanggal. Az új csillaképek, melyek együtt alakítják a regény földrajzát, sokfélék és állandóan változnak.”²⁸

A multikulturalitás iránti lelkesedés másokat annak kijelentéséhez vezetett, hogy a centrum és a periféria közötti viszony mostanára radikálisan megfordult, és a periféria világa fogja mostantól átvenni a központi pozíciót. Valójában ennek a pacifikált és hibridizált mítosznak az a hatása, hogy depolitizálja az irodalmi kapcsolatokat és fenntartsa a nagyszerű irodalmi varázs legendáját, lefegyverezve azokat az írókat a periférián, akik az elismerés olyan stratégiái után kutatnak, amelyek egyszerre szubverzívek és hatékonyak.

A modernismo mint újra kisajátítás

Az irodalmi egyenlőtlenség és hatalmi viszonyai a harc, rivalizálás és versengés egyedi formáit hozzák létre. De az elnyomottak itt szintén különleges stratégiákat fejlesztenek ki, melyeket csak irodalmi kereteken belül lehet megérteni, bár lehetnek politikai következményeik is. A formákat, újításokat, mozgalmakat és a narratíva rendjét átalakító forradalmakat eltéríthetik, fogságba ejthetik, kisajátíthatják vagy elfoglalhatják a meglévő irodalmi hatalmi viszonyok felborítására irányuló törekvések.

Én a fentiek szerint elemezném a *modernismo* megjelenését a spanyol ajkú országokban a 19. század végén. Mivel magyarázzuk a tényt, hogy ezt a mozgalmat, amely az egész spanyol nyelvű költészeti hagyományt a feje tetejére állította, egy nicaraguai költő diktálta a spanyol gyarmatbirodalom egy távol eső zugából? Rubén Darío, akit kisfiú korától magával ragadott Párizs irodalmi legendája, az 1880-as évek végén a világvárosban tartózkodott, és teljesen érthetően lenyűgözte a francia szimbolista költészet, amely éppen akkoriban vált jelentőssé.²⁹

²⁸ Carlos FUENTES, *Geografía de la novella* (A regény földrajza) (Madrid: Ediciones Alfaguara, 1993), 218.

²⁹ *Önéletrajzában* Darío így ír: „Gyerekkorom óta mindig is Párizsról álmodtam olyannyira, hogy amikor imádkoztam, kértem Istent, ne hagyjon úgy meghalni, hogy nem láttam Párizst. Párizs számomra olyan volt, mint egyfajta Paradicsom, ahol az ember a földi boldogság esszenciáját lélegezheti be”. *Obras completas* (Összegyűjtött művek) (Madrid: 1950–55), I: 102.

Ezután Darío egy bámulatra méltó műveletet hajtott végre, amelyet leginkább az irodalmi tőke kisajátításának lehet nevezni: a francia szimbolisták által felkapott módszereket, témákat, szókincset és formákat átültette a spanyol költészetbe. Ezt a kisajátítást nyíltan vállalta, és a spanyol költészet szándékos elfranciásítását a fonémáktól egészen a szintaktikai formákig „szellemi gallicizmusnak” nevezték. Ennek a tőkének az eltérítése szétválaszthatatlanul irodalmi és politikai célok érdekében³⁰, nem passzív „recepció” formájában történt, és még kevésbé mint „hatás”, ahogyan a hagyományos irodalmi elemzésben szerepelne. Ellenkezőleg, ez a megragadás egy összetett küzdelem aktív formája és eszköze volt. Spanyolország politikai-nyelvi egyeduralmát a gyarmati birodalom felett, és a korlátokat, amelyek a spanyol nyelvű irodalmat bénították, Darío azáltal támadta, hogy nyíltan elismerte Párizs korabeli irodalmi dominanciáját.³¹ Párizsra, mint egyszerre kulturális fellegvárra és mint potenciálisan politikailag semleges területre más nemzetek vagy birodalmak alattvalói számára, számos 19. és 20. századi író tekintett fegyverként irodalmi küzdelmeiben.

Az irodalmi egyenlőtlenség teoretizálásának problémája nem az, hogy a periférikus írók „kölcson vesznek-e” a centrumtól, vagy hogy az irodalmi mozgás a centrumból a perifériába történik-e, vagy sem; hanem az irodalmi világ elnyomottai esetében a formák és küzdelmeik jellegzetességeinek és nehézségeinek a megfogalmazása. Csak így ismerhető el kreatív szabadságuk – gyakran rejtett – invenciója. Szembenézve ezzel, hogy a függési viszonyokra megoldást kell találni, és tudva azt, hogy az irodalmi univerzum Berkeley híres *esse est percipi* – létezni annyi, mint érzékelve lenni – tétele szerint működik, fokozatosan tökéletesítenek egy sor stratégiát, melyek pozíciójukhoz, írott nyelvükhöz, az irodalmi térben elfoglalt helyükhöz kötődnek, valamint a távolsághoz vagy közelséghez, amelyet az elismerést osztó centrumhoz viszonyítva meg akarnak határozni. Másutt megpróbáltam bemutatni, hogy a kompromisszumos megoldások nagy része, melyeket ebben a szerkezetben létrehoztak, a „távolság művészetén” alapul, azon a módon, ahogyan valaki esztétikailag elhelyezi magát, sem túl közel, sem túl távol; és hogy a legelnyomottabb írók kivételesen kifinomult módon manővereznek, hogy a legnagyobb esélyt adják maguknak arra, hogy észrevegyék őket, hogy irodalmi értelemben létezzenek. Az ebből a zónából származó művek, mint megannyi számos összetett helyezkedési stratégia elemzése felfedi, hogy a nagy irodalmi forradalmak közül milyen sok a végeken és az alávett régiókban ment végbe. Tanúsítják ezt Joyce, Kafka, Ibsen, Beckett, Darío és még sokan mások.

³⁰ Amit Perry ANDERSON „kulturális függetlenségi nyilatkozatnak” nevezett: *The Origins of Postmodernity (A posztmodernitás eredete)* (London–New York: Verso, 1998), 3.

³¹ Efraín Kristal elemzése kiválóan és teljesen meggyőzően mutatja be ezt a kérdést. De úgy tűnik, azt hiszi, hogy a kisajátítás és az elterelés gondolata ellentmond az emancipációénak. Ezzel szemben nem jöhetnének-e elő azzal a feltevessel, hogy netán ez a kezdeti elterelés (amire szükség van, ha igaz, hogy semmilyen jelképes forradalom nem valósulhat meg erőforrások nélkül) teszi lehetővé a kreatív megújulást? Miután Rubén Darío az esztétikai gyorsító szerepét eljátszotta, a *modernismo* természetesen egy teljesen önálló hispán költészeti mozgalom lett, amely létrehozta saját kódjait és normáit, hivatkozás nélkül Franciaországra.

Ezért a centrum formáiról és műfajairól úgy beszélni, mintha egyszerűen az alárendelt régiók íróira ráerőszakolt, gyarmati örökség lenne, azt jelentené, hogy figyelmen kívül hagyjuk a tényt, hogy maga az irodalom mint az egész tér közös értéke, ha újra kisajátítják, képessé teszi az írókat arra – főként azokat, akik a legkevesebb erőforrással rendelkeznek –, hogy bizonyos fajta szabadságra, elismerésre és létjogosultságra tegyenek szert keretei között. Konkrétabban és pontosabban ezek a gondolatok arról, mi minden lehetséges az irodalomban, még ebben a nyomasztó és kikerülhetetlen hatalmi szerkezetben is, továbbá arra irányulnak, hogy jelképes fegyverként szolgáljanak azok harcában, akiknek nincsenek irodalmi erőforrásaik, és olyan akadályokkal néznek szembe, amilyeneket a centrum írói el sem tudnak képzelni. Célom itt bemutatni, hogy amit ők megoldhatatlan, egyéni függési helyzetként élnek meg, előzmények és hasonló esetek nélkül, az valójában egy olyan pozíció, amelyet egy történelmi és egyben kollektív struktúra hozott létre.³² Amellett, hogy az összehasonlító irodalmi tanulmányok módszereit és eszközeit megkérdőjelezem, a szerkezetből kiinduló összehasonlítás, melynek körvonalait itt felvázolom, egyben segédeszköz szeretne lenni az irodalom hosszú és irgalom nélküli háborújában. *New Left Review* 31, 2005. január–február, 71–90.³³

*Kurdi Mária*³⁴ fordítása.

(Készült Ormai Eszter korábbi nyersfordítása egyes részeinek felhasználásával.)

³² Ez az, amiért teljes mértékben egyetértek Franco Moretti állításával, ami mottóként is szolgálhatna egy diszciplína kezdeti szakaszában: „Közösségi munka nélkül a világirodalom örökre egy délibáb marad”. Ld. *More Conjectures* (További feltevések), *New Left Review* 20, márc–ápr. (2003): 75.

³³ A fordítást a *New Left Review* szíves hozzájárulásával publikáljuk.

³⁴ A fordító a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Anglisztika Intézet Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszékének professor emeritája.

Kappanyos András¹

ARANY KUDARCAI

Ha jól értem a szervezők szándékát, ez a konferencia arra vállalkozik, hogy Arany János kockázatos, kétértelmű, nonkonform vállalkozásait vegye szemügyre, amelyek kitekintettek a korszak műfaji kánonjából, tematikai-stilisztikai elvárásai horizontjából.² Kétségtelen, hogy Arany életműve bővelkedik az ilyen próbálkozásokban, amelyek olykor tematizálják is a kísérletező kedvet és a felvállalt kockázatot: „s ki egyszer ebbe fog – nagy veszedelem érheti: – lábát izibe megütheti, – orrát is betörheti. Mindazonáltal én megkísértem, – úttörőnek bukni is érdem”³ – írja például az első magyar makáma kezdetén. Ugyanakkor ez a megközelítés némi paradoxont is rejt: az igazán jelentős művek voltaképpen mindig átírják a szabályokat, mindig nonkonformok, és másfelől a tökéletesen kockázatmentes művek konformitása, amilyen Arany esetében például a *Családi kör*, gyakran önmagában is esztétikai kértelyeket – azaz kockázatokat – vet fel, noha rendkívüli népszerűséggel járhat. Ezért döntöttem úgy, hogy a kérdést a másik oldaláról, a sikertelen kísérlet, azaz a művészi kudarc felől közelítem meg.

Egy Arany képességeivel és utóéletével rendelkező szerzőnél persze esszenciális kudarcról nemigen beszélhetünk: egyrészt valóban párját ritkítóan biztos kezű szövegalkotó volt, másrészt szerzői autoritásának az utókor olyan rangot tulajdonít, hogy azokat az írott megnyilvánulásait is befogadja a textológiai örökkévalóságba, amelyek személyétől függetlenül már megalkotásuk másnapján sem lettek volna érdekesek. A kudarc fogalmát tehát ezúttal pragmatikusan, kontextusfüggően használjuk, és alapvetően három szituációtípushoz kötjük: 1. egy írói vállalkozás a megvalósítás során a tervektől lényegesen eltérő formát ölt; 2. egy mű fogadtatása elmarad a várakozástól, esetleg méltánytalanul elutasítóan alakul; 3. a költő olyan témához, olyan művészi kérdéshez nyúl, olyan feladatot tűz maga elé, amelynek az adott kulturális kontextusban nincs érvényes megoldása. Az alábbiakban ezeket a kategóriákat vizsgáljuk meg néhány példán.

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos főmunkatársa; a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének egyetemi tanára.

² Az előadás 2018. május 25-én hangzott el a *A kísérletező Arany János* című konferencián, Miskolcon.

³ ARANY János, *Összes művei*, szerk. (I–VI:) VOINOVICH Géza, (VII–XVI:) KERESZTURY Dezső és (XVII–XIX:) KOROMPAY H. János, XIX. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951–2015), 6:37. (A továbbiakban: *AJÖM*)

Maga Arany persze viszonylagos kudarcnak minősíti minden befejezetlen munkáját, sőt bizonyos értelemben minden lírai versét is, amelyeket korának megpróbáltatásai közepette az általa is többre becsült, nagyobb lélegzetű, és szerzői alkatához megfelelőbbnek tartott epikus művek *helyett* írt. Ahogy az 1867-es összkiadás előszavában fogalmaz: „A kisebb költemények ez időtájt meglehetősen felszaporodtak; de minden kísérlet, a nagyobbakat egész kitartással révpartra vonszolni, csak fájdalmas elégedetlenségben végződött. Így lettem én, hajlamom, irányom, munkaösztönöm dacára, subjectív költő, egyes lyrai sóhajokba tördelve szét fájó lelkemet.”⁴

Arany életművében a kudarcosság szimbolikus középpontja az a tizenkét évnyi hallgatás, amelyre az *Őszikék* egy késői darabjában maga is ráirányítja az utókor figyelmét:

Hadd maradjon, mint tizenkét
Év során belém fagyott!
És ne haljak meg, mint koldus,
Aki semmit sem *hagyott*.⁵

Persze a hallgatás is viszonylagos: Arany például a periódus elején, 1867-ben ült neki a *Toldi szerelme* folytatásának, amelyet azután a következő évtized végére sikerült befejeznie, s amely így az életmű leghosszabb ideig készült és legnagyobb terjedelmű munkájává vált. Arany maga is félszegen bocsátotta a közönség elé, mint egy levelében megvallotta, „Jól tudom, hogy e példátlan hosszú időn át, annyiféle benyomás, hangulat stb alatt keletkezett munka<.> nem lehet egyöntetű.”⁶ A kritikai kiadás jegyzete némi rosszallással jegyzi meg, hogy a kutatók „nem oldották meg a műfaji kérdést”⁷ – és itt a „megoldáson” valójában aprólékos feltárást kell értenünk, hiszen éppen a műfaji ellentmondásosság teszi a művet a magyar irodalomtörténet talán legizgalmasabb kudarcává. Az évtizedekkel korábban megírt két népies eposzt összekötő híd az eltelt évtizedek során és Arany ízlésének, szemléletének változása következtében verses regénnyé vált, és Arany ezt az ellentmondást a szerelmes románc, a gótikus rémregény⁸ és a történelmi krónika műfajainak vegyítésével próbálta elfogadhatóbbá tenni, miközben Toldi figurája (akinek az emberfeletti testi erőn kívül a féltelenség az egyetlen attribútuma) őt is érezhetően egyre kevésbé érdekelte, helyenként sok száz soron át, egyszer pedig egy teljes énekre magára is hagyta. A *Toldi szerelme* tehát nemigen teljesíti azt a közönségmegrendelést, amely a megírását végső soron

⁴ AJÖM, 1:403.

⁵ AJÖM, 1:384. (A „Hagyaték” című versből.)

⁶ AJÖM, 19:450 (Tóth Endrének, 1879. december 9.)

⁷ AJÖM, 5:577

⁸ Ez persze a 21. századi olvasó némileg felületes percepciója: Arany legfőbb angol forrása, Edward Bulwer-Lytton csak fenntartásokkal sorolható ebbe a kategóriába. A pontosításért köszönet Szörényi Lászlónak.

kikényszerítette – így a pragmatikus kudarcok fentebb meghatározott első kategóriájába tartozik, nem az lett, ami lenni akart.

A céljuktól eltérülő vállalkozások után lássunk példát a második kategóriára, a váratlan ellenállásba ütköző vállalkozásra. Méltánytalan vagy inkompetens kritikával mindenki találkozik pályája során, aki a nyilvánosság elé lép; Arany esete annyiban különleges, hogy ezek a reakciók mindig mértéken felül felkavarták és meggyötörték, és ennek számos esetben írott nyoma is maradt. Számunkra itt ezek a nyomok az érdekesek, nem a költő lelkialkatát vizsgáljuk, ezért ez utóbbira csak egy rövid önjellemzést idézünk egy Wohl Jankának írt levélből: „Az én kedélyem pedig csupa tyúkszemből áll, mindenki ráhág, mindenbe megütöm [...]”.⁹ E megütődések közül alighanem az a legnagyobb horderejű, amikor a *Csaba trilógia* hiányzó részeinek megírásától vette el a költő kedvét egy névtelen kritika, amely mögött ő Szász Károlyt gyanította. Itt két kisebb jelentőségű esetet említünk, amelyek a nevezetes tizenkét évnyi hallgatás periódusához kapcsolódnak.

A hallgatás feloldódásáról a nagyközönség *A tölgyek alatt* című, leginkább elégikus idillnek nevezhető költemény révén értesülhetett először, amelyet Gyulai jelentetett meg a *Budapesti Szemlé*ben 1878 januárjában, majd onnan több más lap is átvette. A méltánytalan és inkompetens kritika ezúttal egy névtelen levélben elküldött gúnyvers formáját öltötte, amelyet Arany akár olvasatlanul is kidobhatott volna – ő azonban súlyt helyezett rá, hogy megőrizze az utókornak: három versszaknyi kommentárt írt a gúnyíratra, felidézve és feljavítva annak versformáját (félrímes helyett párrímes felező tizenkettesben), majd a körülményeket is feljegyezve datálta és aláírta, azaz formálisan archiválta.¹⁰ Ez azonban még nem bizonyult kellően hatékony tyúkszemtapasznak: 1878 májusában írt még egy verset „*A tölgyek alatt*” címmel, amely mind terjedelmében, mind formai bonyolultságában jelentősen meghaladja az eredetit (a refrénsor ezúttal a versszakok elején és végén is megismétlődik), ráadásul a gúnyvers mondatait is magába építi. Mivel ez utóbbiakat Aranyon és az ismeretlen szerzőn kívül nem ismerte senki, úgy tűnik, hogy Arany *minket*, a viszonylag tájékozott utókort tekintett mintaolvasójának; előttünk kívánta bizonyítani a támadóval szembeni mérhetetlen erőfölényét.

A tölgyek alatt című verset csak három nappal követi a *Kozmopolita költészet*, amely a magyarországi irodalmi modernség egyik fontos előcsatározásának elindítójává vált, s amelynek kapcsán Somlyó György remek tanulmányt írt Arany és a modernség ellentmondásos viszonyáról.¹¹ Az első versszak ötödik-hatodik sora Arany egy csaknem két évtizeddel korábbi sérelmét eleveníti fel, amely ezek szerint még ekkor sem hagyta nyugodni: „Hogy nem »két világ« csodája – / Lettem csak népemből egy”. Az utalás kétségtől a *Revue des deux mondes* című francia magazinban 1860-ban

⁹ AJÖM, 19:505 (töredék, 1858 és 1860 között)

¹⁰ Vö. AJÖM, 1:538–539.

¹¹ SOMLYÓ György, „Hallgatni Arany: Vázlat egy nagyobb tanulmányhoz”, in SOMLYÓ György, *A költészet ötödik évada: Tanulmányok*, (Budapest: Magvető Kiadó, 1988), 11–31.

megjelent, Arany költészetét elmarasztaló ismertetésre vonatkozik, Somlyó pedig éles szemmel veszi észre és gondosan elemzi azt a furcsa ellentmondást, hogy Arany a méltánytalan személyes sérelem ellenére sem helyezkedett kritikai álláspontra a francia lap által képviselt konzervatív nacionalizmussal szemben, hanem – önmagával következetesen – továbbra is mintegy el nem ért ideálként tekintett rá. Hiszen Arany a saját folyóirataiban is kimutathatóan a *Revue des deux mondes*-ot tartotta számon az egyik legfontosabb igazodási pontként – bár az talán költői túlzásnak tekinthető, hogy Somlyó ennek kapcsán még a „Stockholm-szindróma” pszichológiai modelljét is felveti. (A helyzet bonyolultságát jól jellemzi, hogy 1855-ben ugyanez a lap közölte *A romlás virágai* első szemelvényeit – ennek azonban nem volt észlelhető hatása a magyar irodalomban.)

Mindez azonban eltérít a tárgyunktól, itt voltaképpen csak az Arany által elszenvedett sérelem jellege a fontos számunkra. A szerző, Saint-René Taillandier terjedelmes, kétrészes cikkben ismerteti a 19. századi magyar költészetet, ebből az első részt teljesen Petőfinek szenteli.¹² A második résznek már a címe is jelzi a szempontok szűkösségét: „A nemzeti történelem rapszodistái”.¹³ Kizárólagos forrásul Kertbeny német fordításai és ismertetései szolgálnak, Aranytól csupán két művet említ, a *Toldit* és a *Murány ostromát*. Helyzetképe szerint a magyar költészet hivatalos kánonában három mester emelkedik a többiek fölé: Vörösmarty, Petőfi és Arany; a másodvonalat pedig a következő névsor alkotja: Garay, Lisznai, Tompa, Szász, valamint Berecz Károly.¹⁴ Az esszé legfontosabb állítása, hogy az értéksorrendben Aranyt és Garayt ki kell cserélni, ennek bizonyítására Garaytól két elbeszélő költeményt, a *Kontot* és a *Zrínyi Ilonát* teljes egészében idézi is francia próza fordításban, amely minden bizonnyal Kertbeny németje alapján készült. Aranytól nem idéz, csak ismerteti a két mű szűzségét. A *Toldival* szemben az a legfőbb kifogása, hogy a mű *politikailag* időszerűtlen: miután a magyar nemesség 1848-ban végképp szakított a középkorral, értelmetlen a középkori értékrend felmagasztalása. Hasonlóképpen felfoghatatlan számára, hogy az 1848 utáni politikai helyzetben, amikor a magyaroknak a szláv népekkel való barátságra kellene törekedni, miért éppen egy cseh lovag Toldi fő antagonistája. Garay munkásságának kritikátlan elismerésében alig leplezetten döntő szerepet játszik, hogy Zrínyi Ilona ellenfele Caraffa, az *osztrák* szolgálatban álló zsoldosvezér. Arany végül (sértéssel felérő) biztató szavakat is kap: még fiatal, van ideje kijavítani a hibáit¹⁵ – azaz Garayval szemben annyi az előnye, hogy ő még él. Ennek a kritikának a teljes illetéktelensége tehát vitán felül áll: a szer-

¹² Saint-René TAILLANDIER, „La poésie hongroise de XIXe siècle I. Sándor Petőfi”, *Revue des deux mondes* 32, 4. sz. (1860): 927–956. <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue-/i-sandor-petoeffi-2/>

¹³ Saint-René TAILLANDIER, „La poésie hongroise de XIXe siècle II. Les rapsodes de l’histoire nationale”, *Revue des deux mondes* 32, 9. sz. (1860): 109–139. <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-rapsodes-de-lhistoire-nationale/>

¹⁴ TAILLANDIER, „Les rapsodes...”, 130.

¹⁵ TAILLANDIER, „Les rapsodes...”, 134.

zőnek nemcsak az elvárható ismeretei hiányoznak, hanem a szakszerű szempontjai is. Arany azonban ezt a sérelmet sem engedi feledésbe merülni, hanem az utókorhoz folyamodik igazságtételért – és ez az igazságtétel az utókor általános értékrendjében kimondatlanul is ott rejlik.¹⁶

Forduljunk most a kudarcok legérdekesebb kategóriájához, az eleve lehetetlen vállalkozásokhoz. T. S. Eliot egyik legpompásabb korai esszéjében ilyen műnek nevezi a *Hamletet*: szerinte Shakespeare itt olyan anyaghoz nyúlt, amelyet maga is „képtelen a nappali fény világosságánál szemügyre venni”.¹⁷ Az ifjú Hamlet először anyja bűnösségét kezdi nyomozni, mondván „gyarlóság, asszony a neved”, ettől azonban eltéríti a szellem második megjelenése: a harmadik felvonás végén, jóval túl a darab felén, mintha csak ráébredne az Eliot által jelzett problémára, Shakespeare nyíltan beavatkozik a saját történetébe és eltéríti eredeti irányától; attól az iránytól, amelyet képtelenség lett volna a drámán belül megoldani. A beavatkozásról némileg eltereli a figyelmet, hogy Hamlet ugyanebben a jelenetben válik gyilkossá, és ez a „baleset” állítja rá a végkimenetelhez vezető, immár töretlen és szükségszerű útra. Különös véletlen, hogy Arany fordításában is éppen itt találhatjuk az egyetlen egyértelmű, esztétikai megfontolásokkal nem indokolható félrefordítást: amikor Hamlet ráébred, hogy Poloniust szúrta le, meglepő módon az áldozata morális integritására tesz megjegyzést – „különbnek véltelek”¹⁸ –, noha az angol eredetiben inkább a saját tévedését konstatálja: „I took thee for thy better” – ’azt hittem, a főnököd (előljáród) az’.¹⁹

Arany életművében az az esemény jelenti a feldolgozhatatlan, de mégis feldolgozásra ingerlő tárgyat, amely a tizenkét évnyi hallgatást megnyitja és lírai költői pályáját egészen az *Őszikék* periódusáig felfüggeszti: lánya 1865 végén bekövetkezett halála. A kudarc belátásának az egész pályán nincs egyértelműbb és megrázóbb dokumentuma, mint a láthatólag nagyobb lélegzetűnek szánt, de négy sor után félbeszakadt lírai vallomás után odaírt mondat, „Nagyon fáj! nem megy!”²⁰ Ez a mondat nyilvánvalóan nem része a versnek, hanem a szerepből való kiesés mozzanatának önkéntelen, performatív dokumentálása. A mondatot egyik kiadás sem hagyja el, noha az általa megvalósított beszédaktus nyilvánvalóan nem esztétikai jellegű, mint ezt tipográfiai eszközökkel igyekeznek is tudtunkra adni (elválasztás szaggatott vonallal, kurziválás, lábjegyzet). Olyasféle distinkciót láthatunk itt, mint amelyet hét évtizeddel később József Attila így fogalmazott meg: „a verseim nem én vagyok: az

¹⁶ Az utókor értékelése természetesen nem köthető holmi általánosan elfogadott mérőszámhoz, de talán érdekes lehet az adat, hogy Arany *angol* Wikipedia-címzeva ötször olyan terjedelmű, mint Taillandier-é.

¹⁷ T. S. ELIOT, „Hamlet”, ford. TAKÁCS Ferenc, in T. S. ELIOT, *Káosz a rendben: Irodalmi esszék*, 73–79 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 77.

¹⁸ *AJÖM*, 7:175.

¹⁹ Megjegyzendő, hogy e ponton az Arany által forgatott klasszikus német fordításban Christoph Martin Wieland olyan megoldást alkalmaz, amely mindkét módon érthető: „Ich hielt dich für einen Grössern als du bist”: nagyobbnak gondoltalak, mint amekkora vagy’.

²⁰ *AJÖM*, 6:139.

vagyok én, amit itt írok”.²¹ Arany tehát egy erős performatív gesztussal felmondja azt a közönségével és a magyarországi irodalomrendszerrel kötött íratlan kontraktust, amely őt esztétikailag gyönyörködtető, kognitíve tanulságos és morálisan jóra vezérlő nyelvi konstrukciók készítésére kötelezné. Valamivel később, egy keltezetlen töredékben a kudarc tanulságát is levonja:

A fájdalommal, gyermekek,
– Láng az, mely éget és emészt,
Kard, mely önvéred ellen kész, –
Tréfát ne űzzön versetek.²²

A felmondás gesztusa különösen annak fényében érdekes, hogy amikor tizenkét év elteltével visszatér a lírához, az akkor készült, helyenként meglepően modern hangú versek egyik legfontosabb vezértémája az írás kellemetlensége, a nyilvánosság terhes volta, s általában az említett íratlan kontraktus *felmondhatósága* (*Epilógus, Tamburás öreg úr, Mindvégig, Dal fogytán, Hagyaték* stb.).

Éppen e kontraktus bizarr természetére vet fényt, hogy a felmondás gesztusát az utókor végső soron nem fogadja el, a félbehagyott töredék után írt nyilatkozatot is esztétizálja: minden kiadásban újraközzöljük és minden újraolvasáskor megrendülünk rajta, azaz közvetett, *esztétikai* tapasztalatot nyerünk általa, esztétikai úton jutunk el arra a belátásra, amelyet Arany a maga közvetlen, pusztító brutalitásában élt át: a gyermek halála olyan trauma, amely nem esztétizálható. Arany több más kísérletet is tett a trauma megragadására, de a művelet lehetetlenségének belátása éppen egy olyan vállalkozás elakadásában öltött testet, amely ezt a traumát sejtetően egy mássikkal, a nemzedék nagy közösségi traumájával, az 1849-es katasztrófával kívánta volna összemérni.

Mióta rombadőlt oltáridon, Hazám,
A honfi legszentebb könnyével áldozám,
Mint egy Jeremiás nyögdelve bánatom,
Oly megtörött szívvel, de nem oly szabadon:

— — — — —
(Nagyon fáj! nem megy!)²³

Arany belefogott a műveletbe, és minden bizonnyal olyan retorikai vázat képzelhetett el, amelyben a két csapás egymás mellé kerül, s míg az előbbi, amely hazafiúi könynyekben reprezentálódhatott, még nagy nehezen ki lehetett bírni, ez az újabb – éppen reprezentálhatatlansága révén – már meghaladja az emberi teljesítőképességet. Ez

²¹ JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke* (Budapest: Atlantis Kiadó, 2000), 31.

²² *AJÖM*, 6:139. („Intés”)

²³ *AJÖM*, 6:139. („Juliska emlékezete”)

a séma a lírai műnem alapvető működésmódját célozza meg: azt a mechanizmust, amely az egyedi felől térképezi fel az általánost és az általános révén világítja meg az egyedit, vagyis amelynek révén az idegen tapasztalásban megláthatók a saját, partikuláris tapasztalás egyetemes összefüggései, és a trauma megértéssé fordítható.

A mechanizmus eredményes működésének ebben az esetben az áll az útjában, hogy a gyermek halála egyedi tapasztalatból nem fordítható általánossá: ehhez hiányzik a közös antropológiai mintázat. A gyermek halála olyan téma, amely, mondhatni, spontán antropológiai tabu alatt áll: az emberek rendszerint nem mérlegelik a lehetőségét, de legalábbis nem beszélgetnek róla, nem teszik interszubjektívvé, következésképp nem is alakítanak ki a kapcsán kulturális mintázatokat: nincsenek rá közös szavaik, képeik. Arany erre már évekkel korábban is ráérezett: Tompa Mihály kisfiának haláláról értesülve részvétnyilvánító levelében már utal erre a megragadhatatlanságra, mondván „Hiányzani fog valami – miről félünk szólni, de a mit mindnyájan nyomasztólag érezzük.”²⁴ Amikor maga él át hasonló csapást, Arany elsőként (már másnap) Tompának, legközelebb barátjának és bizalmasának írja meg a hírt; a rövid, szinte a hivatalos gyászjelentések tárgyyszerűségét célzó levélen átút a feldúltság.²⁵ Néhány héttel későbbi levelében azt kell konstatálnia, hogy ez a tárgyyszerűség sem tartható fenn, a tabu nemcsak az esztétikai tárggyá alakítást, hanem a pusztá narratív felidézést is lehetetlenné teszi. „Valami körülményesb [értsd ’résztelenebb’] leírását szerettem volna adni a történeteknek, – de végre is átláttam, hogy az nem lehet.”²⁶ Nincsenek szavak, és nyelv hiányában a gyermek halála éppúgy elképzelhetetlen kulturális tárgyként, mint az anya szexualitása: nem olyasmi, amit a nappali világosság fényénél szemügyre mernénk venni; abba a wittgensteini kategóriába esik, amelyről nem lehet beszélni, amelyről hallgatni kell.

Valójában persze lehet róla beszélni: most is ezt tesszük, de szigorúan az absztrakció szintjén, mindenféle személyes viszonyulás kizárásával, olyasféle mentális stratégiákat alkalmazva, mint amelyek a sebész számára lehetővé teszik, hogy belevágjon az eleven testbe: ez a teljes elidegenítés és tárgyiasítás stratégiája, az intimitás szöges ellentéte. Az egyedi és az általános közötti átjárásra, amely a líra (és bizonyára a legtöbb művészeti, művészetbefogadási viselkedésmód) alapstratégiája, itt nincs lehetőség. Ennek legjobb bizonyítékát ott találjuk, ahol valaki kísérletet tett rá: Móricz Zsigmond például 1909-ben a *Nyugat* hasábjain öt részes, rímes-hangsúlyos elégiában gyászolja el csecsemőként elhunyt gyermekét. Az *Édes kicsi bimbóm* című költemény²⁷ rendkívül kínos, feszélyező olvasmány, de korántsem a nyersen felszínre törő fájdalom teszi azzá: épp ellenkezőleg, az hozza zavarba az olvasót, ahogyan ez a fájdalom – amelynek autentikusságában lélektani értelemben semmi okunk kételkedni – ügyesen beletalál a rendelkezésre álló kész formákba: a páros

²⁴ AJÖM, 17:110 (1857. október 28-án, Tompa Mihálynak)

²⁵ AJÖM, 18:668 (1865. december 29-én, Tompa Mihálynak)

²⁶ AJÖM, 19:15 (1866. február 18-án, Tompa Mihálynak)

²⁷ MÓRICZ Zsigmond, „Édes kicsi bimbóm” I–V, *Nyugat* 2, 4. sz. (1909): 218–220.

rímbe, a folyóiratközlésbe, és az ezzel óhatatlanul együtt járó pénzügyi kontraktusba is, közben pedig elveszti minden egyediségét és érzékiségét: a fájdalom közhelyes, papírizú egyenértékesévé válik. Ennek a szituációnak a paradoxitását ismét József Attila ragadja meg a legpontosabban: „De énnem / pénzt hoz fájdalmas énnem / s hozzám szegődik a gyalázat”.

A helyzetet azonban további ellentmondások is színezik. A gyászmunkának természetes eleme a veszteségérzet megosztása, szétterítése: a kinyilvánított részvét a szó szoros értelmében részvételt, a teher egy részének átvállalását jelenti; ugyanakkor ez csak akkor értelmezhető, ha a részvétnyilvánító valóban részese a veszteségnek, azaz volt valamiféle kapcsolata az elhunyttal.²⁸ Akinek az élete nem volt nyilvános, annak a halála sem különösebben érdekes a nyilvánosság számára, hacsak nem tesszik érdekessé a formaadás utólagos esztétikai gesztusaival, de az így felkeltett olvasói érdeklődés csupán az esetleges esztétikai revelációra vonatkozik, az autentikus gyászmunka folyamatában nem vesz részt. Arany nem-esztétikai nyilatkozata a veszteség bénító fájdalmát nevezi meg a feladás okaként, de legalább ugyanekkora része lehet benne annak a belátásnak, hogy a tervezett és félbehagyott vállalkozás nem alkalmas a fájdalom megosztására, miközben az esztétikai eltávolítás révén alááshatja a fájdalom hitelességét, azaz kiüresítheti azt, anélkül, hogy enyhítené.

Aranyt a remek ízlése és kritikai érzéke megóvta attól, hogy tovább lépjen ebben az irányban. A fájdalom felosztásának gesztusát ettől függetlenül mintaszerűen elvégezte az egyik sírvers-kísérletben:

Férj, szüle, testvérnek szakad érted szíve, Juliskám!
Csak, ki legárvább lőn, egy mosolyog : csecsemőd.
Benne mi kárpótlást keresünk nő, néne, leányért;
Jaj neki: búra ha nő, hol keres édesanyát!²⁹

A tökéletesen kivitelezett klasszicista zsánerversben Arany személyre szólóan szétosztja legközelebbi rokonai (felesége, fia, veje, unokája) között a gyász rájuk eső részét. Az eredeti beszédaktus úgy rekonstruálható, mint amely nem hagyja el az egyedi körülmények és résztvevők körét, nem fordul a szélesebb nyilvánossághoz, ugyanakkor (a leány keresztnevén kívül) nincs benne semmi személyes vagy egyedi: annyi benne a specifikus információ, hogy egy fiatal anya halt meg, akit gyermekén kívül a testvére és a szülei is túléltek. Ez a megoldás a sírvers klasszikus, szituációs feladataira kétségtelenül alkalmas, lírai költeménynek azonban kevésbé. A beszédaktus mintegy megreked az egyedi és az általános között félúton, hiszen a halott és a

²⁸ Arany erről a Tompának írt, fentebb idézett részvétnyilvánító levélben: „Oh bár e kitétel: »a fájdalmat osztani« ne volna pusztá phrasis! mily szívesen osztanók itt a távolban keserviteket. De a mi könnyünk egygyel sem kevesíti a tiéteket; de a mi fájdalmunk a tietekből mit sem vesz el.” *AJÖM*, 17:110.

²⁹ *AJÖM*, 1:311. („Juliska sírkövére II.”)

gyászolók személye kicserélhető volna egy másik családra, azaz a vers rávéshető volna egy másik sírra is, ha például kiválasztanák egy katalógusból, de persze csakis a megfelelő családi konstelláció esetén.

Arany végső soron megtalálta a megoldást a problémára, és a másik sírvers-változatban, amelyet végül a kőre véstek, a romantikus líra tökéletes darabját alkotta meg. A választást azonban nem esztétikai szempontok vezérelték: maga Arany a disztichonos változatot részesítette volna előnyben a családiassága miatt, de egy levelében arra kéri sógorát, hogy inkább a másik irányban befolyásolja az özvegy férjet, akié a végső döntés joga. „Isten ne adja, de nincs kívül a lehetőség határán, hogy azt a föliratot [mármint a disztichonost] nem lehetne oda tennünk. Mi egy kisdéd élete: s két-három hó alatt nem történhetik-e olyasmi, hogy az a felirat nem lesz alkalmas többé!! Akkor a követ lefaragtatni, vagy plane, költségesen visszaszállíttatni, malheur lenne.”³⁰ Ennél jobban talán nem is lehetne illusztrálni az egyedi és az egyetemes közötti átjárás nehézségét: Arany maga is úgy gondolja, hogy az alig hat hónapos Piroska esetleges halála esetén a kőbe vésett felirat érvényét vesztené, vagyis a vers érvényessége kizárólag a kognitív referencialitásban gyökerezik, és nincs olyan esztétikai autonómiája, amely megakadályozhatná a „malheur”-t, és fenntartaná a költemény egyetemesre tekintő funkcióját.³¹

A feladat lehetetlensége éppen abban áll, hogy a referenciális helytállóság és az esztétikai autonómia követelményének egyszerre kell megfelelni. Arany nyelvi génusza egy jellegzetesen modern eszköz, az ambiguitás alkalmazásával oldja ezt meg a sírvers rímes verziójában. A mechanizmust egy nagyjából egykorú, datálatlan töredék segít megérteni:

Vágytam, Juliskám, lakni hozzád,
Számlálgatám az évek hosszát...³²

A kétsoros által megteremtett referenciális beszédszituáció úgy írható le, hogy a költő kevéssel lánya halála után nosztalgikusan felidézi immár meghíusult (és egyébként a levelezésben is dokumentált) tervét a család összeköltözéséről. A „lakni hozzád” furcsa, szabálytalan vonzathasználata azonban kizökkenti és elbizonytalanítja a kognitív közlést: nem lehet egészen biztosan tudni, mit is jelent pontosan: ’közeledben lakni’, vagy ’véglegesen hozzád költözni’? Ez a bizonytalanság pedig a racionális és referenciális képletre rávetít egy másik, virtuális és irracionális beszédszituációt, amelyben a beszélő a túlvilágra vágyik, és azokat az éveket számolgatja, amelyeket még a szeretett leány nélkül kell eltöltenie itt az árnyékvilágban. A megnyilvánulás grammatikai múlt ideje ebben az értelmezésben úgy racionalizálható, mintha évtizedek távlatá-

³⁰ AJÖM, 19:50 (Ercsey Sándornak, 1866. január 26.)

³¹ Az egyik fennmaradt verzió még egyértelműbben jelzi Piroska kétséges életéselyeit: „Óh de, ha búra megél, hol keres édes anyát!” AJÖM, 1:522.

³² AJÖM, 6:139. („Vágy”)

ból tekintene vissza az elszakadásra; a két szituáció egymásra vetítése, oszcillációja hozza létre az egyedi és egyetemes közötti átjárást, a lírai hatást. A töredékben rejlő ambiguitás kibontásához természetesen külső információra van szükségünk, éppen mert töredékről és nem autonóm műalkotásról van szó, a mechanizmus működésének bemutatását azonban éppen ez teszi lehetővé. Nézzük tehát magát a sírverset.

Midőn a roncsolt anyagon
 Diadalmas lelked megállt:
 S megnézve bátran a halált,
 Hittel, reménnyel gazdagon
 Indult nem földi útakon,
 Egy volt közös, szent vígaszunk:
 A LÉLEK ÉL: találkozunk!³³

A lírai hatás központja, mondhatni a tengely, amely körül a referencialitás elmozdítható, a *midőn* szó deixise. Itt tapintható ki az a kicsiny, de központi jelentőségű eldöntetlenség (ambiguitás), amely a sírverset autonóm lírai költeményként is működőképpé teszi: annak eldöntetlensége, hogy ez a *midőn* a halál pillanata előttre vagy utánra mutat-e. Alapértelmezésben, ha az autonóm (tehát potenciálisan mindenkit érintő, mindenkit megszólító) költeményekhez rendszeresített stratégiával látunk az olvasáshoz, akkor egy ismert, a keresztény kultúrkörben általánosan elterjedt kulturális mintázatot láthatunk: a halál pillanatában a lélek elhagyja a testet, áttetsző szellemalakban fölé emelkedik, és ebből az új, magasabb rendű létmódjából tekint vissza a roncsolt anyagra. Ez a képlet gördülékenyen, meglepetések nélkül vezet el a szintén készen álló, sematikus zárlathoz, a sírfeliratok körében is már-már közhelyesnek számító gondolathoz: „a lélek él, találkozunk.” Ha azonban a *midőn* a halált megelőző pillanatra mutat, akkor a képlet egészen más: ez esetben az élő személy lelke *tudatosan*, saját döntéséből emelkedik a roncsolt anyag és a visszafordíthatatlan elmúlás fölé. Ez a történet *egyedi* oldala, amelyben nincs semmi megjósolható vagy közhelyes; ez a történet egyszerre heroikus és intim, hiszen csak így kap értelmet a szövegben jelzett bátorság, és így kap új értelmet az élmény közös jellege. Ebben az olvasatban nem a halhatatlan lelkek összességére, hanem egyetlen, nagyon is halandó személy bátorságára esik a fókusz, és az élmény nem az összes hívők sokaságában terül szét, hanem az apa és leánya közötti megértés bensőséges pillanatába összpontosul: ezáltal még a végkifejlet is megmenekül a közhelyességtől, hiszen a kinyilvánított hit és remény éppen ennek a két léleknek a találkozására irányul. A teológiai erények harmadik elemét, a szeretetet meg sem kell nevezni, olyan intenzív a jelenléte. Nem kell döntenünk a két lehetőség között (sőt az az érdekünk, hogy az eldöntetlenség fennmaradjon), de érdekes adalék Arany kommentárja, amellyel a sírverset elküldte

³³ AJÖM, I:311. („Juliska sírkövére I.”)

Tompának: „Nem tudom megítélni, a vers ér-e valamit: de híven adja az utolsó, a legutolsó óra benyomását.”³⁴

Hogy mi történt „valójában”, arra van némi rálátásunk egy szemtanú révén, aki azonban korántsem mondható pártatlannak. Arany László a történetek után két évtizeddel így emlékszik vissza nővére utolsó napjára: „...egész valóján oly szemmel-látható volt a szellem erejének utolsó fellobbanása, hogy ez órákban szörnyű tusáját s a halál rettenetességét még környezőivel is csaknem feledtetni bírta. [...] Biztos öntudat látszatával s egész tekintetén a tisztalátás kifejezésével beszélt nekünk a túlvilágról, melyet ő már szemeivel lát: »Ne búsuljanak, kedveseim, a lélek él, mi találkozni fogunk.« »Én látom az utat, mely ama hazába visz.«”³⁵ Nincs módunk ellenőrizni a beszámoló pontosságát – lehetséges, hogy szóról szóra így történt, de abban sem lenne semmi meglepő vagy helyteleníthető, ha Arany László emlékezetét befolyásolta volna az általa minden bizonnyal könyv nélkül tudott sírvers, valamint a család belügyeit övező közérdeklődés. A közismert és elterjedt narratív séma be is határolja az újramondás lehetőségeit, szinte elkerülhetetlen, hogy a végórákat elbeszélő rész valahogy így kezdődjék: : „...a mily mértékben fogyott a testi szervezet ereje, mintha úgy növekedett volna »diadalmas lelkének« hatalma »a roncsolt anyag« fölötte.”³⁶ Akárhogy is, a beszámolóban sem az események, sem az érzelmek tekintetében nincs semmi rendkívüli, semmi revelatív vagy zseniális – semmi, ami a híres ember, a nagy nemzeti költő auráján kívül is számot tarthatna bármiféle közérdeklődésre. Arany László tekintetén keresztül figyelve ez egy szomorú, de banális magántörténet.

Arany tehát úgy hoz létre egy jelentős, másfél évszázad múltán is revelatív esztétikai tárgyat, hogy két banalitást, egy közösségit és egy magánérdekűt vetít egymásra és világít meg kölcsönösen egymás fényében. A *midőn* deixisének kimozdíthatósága lehetővé teszi az egyedi és egyetemes közötti átjárást, és az ezáltal feltárolt jelenet heideggeri terminusokkal írható le, mint a halállal szemközt az autentikus létre való rátalálás mozzanata. Ez a vers a legtöbbet éri el, amit egy sírvers elérhet; Arany a biztos kudarcot ígérő vállalkozásból kerül ki győztesen, ami csak a legnagyobbaknak sikerülhet. Vagy ha kudarc ez, akkor olyan kudarc, mint a *Hamleté*.

³⁴ AJÖM, 19:16 (1866. február 18-án, Tompa Mihálynak)

³⁵ ARANY László, „Piroska és édes anyja emlékeül”, *Vasárnapi Újság* 48, 46. sz. (1901): 739–742., 740.

³⁶ ARANY László, „Piroska és...”, 740.

Tüskés Anna¹

„A FORDÍTÁSNAK EGYETLENEGY RENDSZABÁLYA VAN CSAK:
JÓL KELL FORDÍTANI.”²

– Heltai Jenő francia levelesládájából –

A francia és magyar írók, költők nemzetközi kapcsolati hálójának feltárása jelentősen hozzájárul a szerzők életének, társadalmi beágyazottságának megismeréséhez, elősegíti a művek értelmezését, s jó alapot kínál a nemzetek közötti érintkezések bemutatásához. A levelezésekben megnyilvánuló írói önértelmezések egyszerre a személyiség kifejezései és a társadalmi szerepek dokumentumai, a reprezentáció eszközei és az írók társadalmi értékelésének mutatói. Lenyomatát adják a kor irodalmi áramlatainak, s jelzik az egyéni, családi és állami törekvéseket. Az irodalomtörténeti feldolgozás és értékelés csak akkor lehet teljes, ha támaszkodhat a vizsgált írók nemzetközi levelezésére is.

Az évszázadokon átívelő francia–magyar irodalmi kapcsolatok egyik csúcspontja a 19–20. század fordulójára esik. Az egyre gyorsabb és olcsóbb utazási s levelezési lehetőségek ösztönzik a folyamatos és intenzív személyes érintkezést. Az egész 20. századi magyar irodalomban fontos szerepet töltöttek be a francia vonatkozások, kezdve például a francia avantgárd által ihletett versekkel. A francia irodalom nem csupán ihletője, hanem közvetítője is a magyar kultúrának, ami nagy hatást gyakorolt a magyarságról alkotott nyugat-európai képekre. A dokumentumok feltárása, tanulmányozása és közlése elengedhetetlen az irodalmi folyamatok megismeréséhez.

A 20. századi magyar–francia irodalmi kapcsolatok története csak alkalmasszerűen tárgya az irodalomtörténeti kutatásoknak. Néhány kivételtől eltekintve hiányoznak az írók külföldi viszonyrendszerét bemutató dokumentumközlések. A szakirodalom legfontosabb műve az elmúlt másfél évtizedben a Karafiáth Judit szerkesztésében megjelent, *La N.R.F. et Nyugat: deux projets culturels à revisiter* című tanulmánykötet (2005), amely a szinte egy időben alapított két irodalmi folyóirat – az 1908-ban indult *Nyugat* és az 1909 létrejött *Nouvelle Revue Française* – kapcsolatait tárja fel. A technikai adottságok miatt ez a mű még nem támaszkodhatott az azóta kifejlődött digitális filológia eredményeire.

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Bibliográfiai Osztályának tudományos munkatársa. Kutatását az NKFIH PD 120947 posztdoktori ösztöndíj keretében végezte.

² HELTAI Jenő, „Fordítás”, in Heltai Jenő, *Utazás enmagam körül és más vallomások*, kiad. FRÁTER Zoltán (Budapest: Papirusz, 1998), 248.

Jelen tanulmányom egy nagyobb kutatás része, amelynek célja a két kultúra érintkezéseinek és a személyes kapcsolati hálóknak a feltárása, magán- és közgyűjteményekben őrzött levelezések tükrében.³ A folyamatosan bővülő szövegtárba közlése- és kereshetővé tevő online adatbázis nyilvánosan hozzáférhető: <http://frhu20.iti.btk.mta.hu/>.

Tanulmányom célja Heltai Jenő író, költő, dramaturg francia és frankofón kapcsolatainak bemutatása levelezésének a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában őrzött része tükrében.⁴ A Heltai-hagyaték és más hagyatékok összesen mintegy százötven francia, főként 1920–1940 között íródott, túlnyomóan Heltaihoz írt, több vele kapcsolatos és néhány általa írt levelet tartalmaznak. A francia nyelvet nemcsak franciákkal, hanem magyarokkal, románokkal és olaszokkal levelezve is használta Heltai. A fennmaradt levelek és képeslapok többek között rávilágítanak Heltai magánéletének és kultúrdiplomáciai tevékenységének francia vonatkozásaira, s fontos adalékokat szolgáltatnak fordítások keletkezéséhez és művek befogadástörténetéhez. Sokszor kideríthetetlen, mi történt vagy hangzott el egy-egy meghívót követő személyes találkozáson, mégis dokumentumértékűek ezek az iratok. A levelek fő témái külföldi színdarabok magyarországi bemutatása, Heltai regényeinek idegen nyelvű fordításai és esetleges megfilmesítésük. Ezen túlmenően a levelek hozzájárulnak az irodalom mint rendszer működésének a jobb megértéséhez.

Heltai Jenő nem tartozik a magyar irodalomtörténeti kánon központi alakjai közé. Mennyiségre nagy, műfaját tekintve igen változatos életművét az újabb irodalomtörténetek sommásan a „sanzon, kabaré, szórakoztató irodalom” szavakkal jellemzik.⁵ Hegedüs Géza 1971-ben megjelent könyve az életrajz rövid bemutatása mellett kiemeli és elemzi a sok műfajú életmű jelentős alkotásait.⁶ Az életmű drámai részéről Győrei Zsolt írt monográfiát, amely függelékben közölte a színdarabfordítások bibliográfiáját.⁷ A költészeti és prózai művek egyelőre feldolgozatlanok. A *Family Hotel*, *A 111-es* és *A néma levente* korábban sokat emlegetett darabjai az életműnek,

³ E kutatás keretében elemeztem Nemes Nagy Ágnes francia kapcsolatait: Tüskés Anna, „én magam is átváltozom, mint a versei, szavakká, mondatokká, csönddé» NEMES Nagy Ágnes francia kapcsolatai”, *Irodalomismeret* (2017): 2: 32–53.

⁴ Köszönöm Komáromi Csabának és a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára többi munkatársának a kutatásom során tapasztalt figyelmet, Kakasy Juditnak a segítségét a levelek olvasásában és gépelésében, és Buda Attilának a tanulmánykézirat első változatának olvasását, további kutatásra ösztönző javaslatait. A leveleket a tanulmányban eredeti nyelven idézem, a jegyzetekben saját fordításomban közlöm az idézett szövegrészeket.

⁵ PEREMICZKY Szilvia, „Árpád és Ábrahám földiek voltak”, in *A magyar irodalom története 1800–1919*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 297–313 (Budapest: Gondolat, 2007), 308.

⁶ HEGEDÜS Géza, *Heltai Jenő alkotásai és vallomásai tükrében* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971).

⁷ GYŐREI Zsolt, *Heltai Jenő drámai életműve* (Budapest: L'Harmattan, 2005).

ma legfeljebb egy-két mondatot szánnak rá az irodalomtörténeti kézikönyvek. Heltai háborús naplójának kiadása talán újabb lendületet adhat a kutatásnak.⁸

Heltai Jenő tízéves kora körül kezdett franciául tanulni testvéreivel magánúton, egy Monsieur Rocher nevű idős francia katonatiszttól. A négy-öt évig tartó magánórák mélyen bevésődtek Heltai lelkébe: „Szájtátva hallgattuk. Micsoda tökéletes francia és milyen felejthetetlen regényhős!”⁹ Heltai először 1900–1901-ben, budapesti lapok tudósítójaként járt Párizsban, egy évig élt a Rue de Constantinople 11. szám alatti Family Hotelben Szomory Dezsővel együtt.¹⁰ E tartózkodásnak az emlékeit – például a Diósy Ödönnel és Brüll Adéllal való kapcsolatát, a tartozás fejében Párizsban hagyott cilinderének történetét és a párizsi fiákerrel való kalandját – több karcolatában és regényében is megörökítette, közülük a legismertebb az 1913-ban megjelent *Family Hotel* című regénye.¹¹ A katonai behívó miatt hazatért Heltai később számtalanszor járt Franciaországban, főként Párizsban és a Riviérán. A két világháború között, a Színpadi Szerzők Egyesületének elnökeként (1917-től), az Athenaeum Kiadó igazgatósági tagjaként (1918-tól) és a Magyar PEN Club társelnökeként (1929-től) gyakran, évente többször is kiutazott Franciaországba. A korabeli sajtóorgánumok közül főként *Az Est*, a *Magyarország*, a *Világ*, a *Pesti Napló*, a *Literatura* és a *Színházi Élet* rendszeresen és részletesen tudósított külföldi utazásairól, de maga igen keveset árult el nemzetközi kapcsolatairól visszaemlékezéseiben.¹²

1. Francia színház, regény és film – magyarul

Heltai több mint százötven külföldi színdarabot adaptált sikeresen különböző idegen (német és angol) nyelvekből, de főként franciából magyarra a 19. század végétől folyamatosan a második világháború kitöréséig.¹³ A Színpadi Szerzők Egyesületének elnökeként jól ismerte a francia színházi élet aktualitásait: szerzőket, darabjaikat, bemutatóikat. Fontos volt számára, hogy a magyar közönség megismerjen minél több francia színművet. A francia szerzők is tudták, hogy vele lehet darabjaik magyar előadása ügyében érdemben tárgyalni. A francia író, dramaturg Jacques Natanson (1901–1975) 1924-ben levelet írt Heltainak drámái esetleges magyar fordításainak

⁸ HELTAI Jenő, *Négy fal között – Naplójegyzetek 1944–1945* (Budapest: Magvető Kiadó, 2017).

⁹ HELTAI Jenő, „Elindulás: Életrajz-töredék”, in HELTAI, *Utazás enmagam körül...*, 27–28.

¹⁰ HEGEDŰS Géza, *Heltai Jenő alkotásai és vallomásai tükrében* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971), 26–27.

¹¹ HELTAI Jenő, „Léda ebédje, Cilinder, Szegény ember kocsisa”, in HELTAI, *Utazás enmagam körül...*, 70–74, 82–85, 109–112.

¹² Heltai tevékenységéről ld.: Kiss István, *Az Athenaeum könyvkiadó története és szerepe a magyar irodalomban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981); CSAPODY Miklós, *A Magyar Pen Club története I–II.* (Budapest: Magyar Pen Club, 2016).

¹³ Lásd az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Színházi Adatbázisát és GYÖREI Zsolt, „Heltai Jenő drámafordításainak lajstroma”, in GYÖREI, 2005, XXVIII–XXXI.

és előadásának ügyében (PIM V.3823/551). Jelzi, hogy két darabja – a *Làge heureux* és a *L'enfant truqué* című – szabad, a *Les Amants saugrenus* címűt viszont megvásárolta egy bécsi színház. Natanson utóbbi darabját Heltai fordításában *Szerelmi abécé* címmel 1930-ban adta elő a Kolozsvári Nemzeti Színház.¹⁴

A párizsi *Comoedia* című napilap főszerkesztője, Gabriel Boissy 1925 végén írt Heltainak (PIM V.3823/94/1). Az újságíró a párizsi Odéon Színház igazgatója, Firmin Gémier (1869–1933) budapesti látogatásakor megfogalmazott tervekről szeretné Heltai véleményét kérni. Gémier budapesti látogatásáról és a tervről sokat írtak a korabeli magyar újságok:

„Mit akarok? A művészetek nemzetekbe szétkülönült és elvesző értékeit összehozni, hasznosítani az egész világ művészetének érdekében. [...] Hogyan képzelem ezt el? Minden ország megalakítja a maga külön színházművészeti egyesületét, amelyben, mint egyes alosztályok tömörülnek a színpadi írók, színészek, rendezők, díszletfestők, világosítók és technikai munkások. Az egyes országok szekciói azután kiválasztják delegáltjaikat a nemzetközi alakulatba, amely minden évben kongresszust tart. Nem politikai kapcsolat a célja ennek a nemzetközi alakulatnak, hanem tisztán és minden politika nélkül, csak művészi.”¹⁵

Heltai választát Boissy-nak a *Comoedia* 1926. március 26-i számából ismerhetjük meg:

„vient de confirmer une lettre de M. Heltai, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques hongrois, l'Association des artistes et l'Union des directeurs de Théâtre de Budapest, ont décidé à l'unanimité le 5 février dernier, la fondation du groupe hongrois du théâtre qui sera présidé par M. Ladislas Beöthy et aura pour vice-présidents MM. Hegedus et le Dr Hevessy.” („Heltai úr levele megerősíti, hogy a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete, a Színészek Szövetsége és a Színigazgatók Szövetsége február 5-én megalapította a Nemzetközi Színházi Szövetség magyar szakosztályát, amelynek elnöke Beöthy László, alelnöke Hegedüs [Gyula] és Hevessy [Sándor] lesznek.”)

Gémier 1926–1932 között hét levelet írt Heltainak (PIM V.3823/254). Az első, 1926. áprilisi levelében beszámol a Nemzetközi Színházi Szövetség (Société Universelle du Théâtre) érdekében tett utazásairól (Nizza, Berlin), és a Színpadi Szerzők június végére tervezett párizsi kongresszusának előkészületeiről. Megemlékezik budapesti látogatásának élményeiről, és jelzi, reményei szerint ősszel vagy télen ismét Magyarországra jön. Nagyon fontos számára a film, amelyet az amerikaiakkal és Petrovich

¹⁴ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Színházi Adatbázisa alapján.

¹⁵ BOROSS Elemér, „A művészet Locarnóját akarom – mondja Firmin Gémier”, *Világ*, 1925. dec. 17., 7.

Ivánnal csinál: „J’ai beaucoup d’admiration pour le cinéma et je trouve que »c’est un art quand il paye en dollars.«” („Csodálom a mozit, és úgy gondolom, hogy »ez egy olyan művészet, ami dollárban fizet.«”) Ebben az évben készült el Rex Ingram rendezésében a *The Magician* című horrorfilm, amelyben Petrovich és Gémier együtt szerepelt. Még ugyanebben a levélben a rendező beszámol arról, hogy elolvasta Heltai *A halál és az orvos* című darabjának francia fordítását, amelyről – mint írja – sajnos maga a fordító, Maxime Wexner is tudja, hogy nem megfelelő. Gémier szerint a Société Universelle du Théâtre-nak abban is szerepe lehetne, hogy a külföldi darabokat olyan célnyelvű drámaírók fordítsák az adott nyelvre, akiknek tehetsége és vérmérséklete közel áll az eredeti dráma írójához. Utóiratban kéri Heltait, írjon egy rövid levelet az általa alapított *Les Cahiers du Théâtre* második számába, amelyben kifejezi szimpátiáját Gémier munkája és tervei iránt, s ugyanezt kérje Molnár Ferencről is, akinek nem tud külön írni.

A *Comoedia* június 14-i száma beszámolt a Színpadi Szerzők párizsi kongresszusáról, amelyen Heltai is részt vett. A cikk idézi Heltai felszólalásának néhány gondolatát:

„La Société des auteurs et compositeurs dramatiques de Hongrie, fondée il y a 23 ans, a 150 membres; elle fonctionne à la satisfaction générale... Messieurs, n’oubliez pas que Budapest est un centre dramatique très important, nous y jouons très volontiers les auteurs étrangers. C’est pourquoi je me permets d’appeler l’attention du congrès sur la plaie des intermédiaires qui paralysent la vie théâtrale ou ont des prétentions exagérées. (Longs applaudissements.)” („A 23 éve megalapított Magyar Színpadi Szerzők Egyesületének 150 tagja van; általános meglelégedéssel működik... Uram, ne felejtsek el, hogy Budapest nagyon fontos színházi központ, ahol nagyon szívesen játszunk külföldi szerzőket. Ezért felhívom a kongresszus figyelmét a közvetítők okozta bajokra, amelyek megbénítják a színházi életet túlzott elvárásaikkal. [Hosszú taps].”)

A beszédben említett közvetítők az ügynökök, kiadók és fordítók lehetnek. A konferencia után pár nappal Boissy újabb körkérdéssel kereste meg levélben (PIM V.3823/94/2) a még Párizsban tartózkodó Heltait – mit gondol Franciaország intellektuális helyzetéről, aktuális szerepéről a világban, kisugárzásáról és hatásáról? –, de erre adott választ nem találunk az újságban.

A Párizsból hazatért Heltai júliusban Firmin Gémier-től kapott levelet. Ebben beszámol, hogy elolvasta regényét, *A III-es* francia fordítását, és szeretne forgatókönyvet kérni belőle egy francia film számára, amelyben maga is játszana. Ezután tudósít berlini útjáról, ahol a nemzetek képviselői egyhangúan lelkesedéssel fogadták „a színművészet internacionális együttműködésére”, „az internacionális színház megteremtésére” vonatkozó terveit.¹⁶ Gémier következő leveléből arra le-

¹⁶ SZENTGYÖRGYI Ferenc, „Színház és zene: Megvalósítás útján az »Internacionális Színház«, *Pesti Hírlap*, 1925. okt. 10., 14–15.

het következtetni, hogy Heltai megírta: már tervezik a regény filmes adaptációját. A színházigazgató biztosítja Heltait: az általa javasolt Phocéa film komoly cég, nagy tőkével, és szívesen fizetne 1000 dollárt a forgatókönyvért és egy százalék hasznot a bevételből. (A film további sorsáról ld. a 3. fejezetet.) Ezután kifejezi örömét, hogy Max Reinhardt-tal egyidőben választották a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete tiszteletbeli tagjának. Elűjságolja, hogy novemberben játszani fog Molnár Ferenc *A hattyú* című vígjátékában.

1927. január 26-án Gémier táviratot küld Heltainak, amelyben gratulál a Francia Becsületrend kitüntetéshez. Áprilisi eleji két levelében a május végétől június végéig megrendezendő Nemzetközi Színházi Fesztivál előkészületeiről ír, és reményét fejezi ki, hogy a magyar színházak is részt fognak venni a két helyszínen (a Grand Théâtre-ban és a Comédie-ben) lebonyolítandó sorozatban. A magyar színpadi kultúra azonban csak viszonylag kis mértékben képviseltette magát Párizsban, mint az a korabeli sajtóból kiderül. Magyar darabot nem adtak elő, viszont Gémier magyar tanítványa, Hont Ferenc (1907–1979) rendezte meg nagy sikerrel a japán Kido Okamoto (1872–1939) *Álarc* (1911) című színdarabját, és operaénekes felesége, Hont Erzsébet énekelte a főszerepet.¹⁷

Gémier utolsó, 1932 májusában Berlinből írt levelében beszámol arról, hogy két hónapja egy filmen dolgozik az Universum Filmnél (UFA). Ezt a Balzac *Le Colonel Chabert* (*Chabert ezredes*) című regénye alapján, francia és német változatban külön forgatott filmet Roger Le Bon és Gustav Ucicky rendezte, címe *Un homme sans nom* (*Az elveszett ember*).

Egy keltezés nélküli levél tanúsítja Heltai és Maurice Yvain (1891–1965) francia zeneszerző kapcsolatát (PIM V.3823/843/1). Yvain zenét szerzett több olyan francia színdarab magyarországi előadásához az 1920-as évek második és 1930-as évek első felében, amelyeket Heltai fordított magyarra, vagy valamilyen szinten hozzájárult a közvetítéséhez: ezek főként André Barde (1874–1945) darabjai.¹⁸ Yvain a levélben megköszöni budapesti látogatásának szép emlékeit, különösen a Heltaiéknál eltöltött estét. Jelzi, hogy nagy sikere van a magával vitt barackpálinkának. A levelet két, a szövegben említett előadás segíti datálni: Yvain beszámol arról, hogy sokat találkozik a zeneszerző és kiadó Francis Salabert-rel (1884–1946) – André Barde darabjainak kiadójával –, de nem részletezi, pontosan milyen ügyben, talán Barde darabjainak magyarországi előadása ügyében. A másik említett előadás Yvain *Három királyok* (*Les trois mages*) című operettjének a Harsányi Zsolt vezette Vígszínházban tervezett bemutatója. Mivel Barde darabjait Yvain zenéjével 1927-ben mutatták be magyarul

¹⁷ BÁNYAI György, „»Ha már japán, hát legyen – magyar« mondta F. Gémier a párisi nemzetközi ünnepségen”, *Színházi Élet*, 29. sz. (1927): 20.

¹⁸ Pl. André BARDE, *Pas sur la bouche / Csókról csókra*, Kolozsvár, Kolozsvári Nemzeti Színház, 1927. április 16.; André BARDE, *A Csodadoktor*, Budapest, Magyar Színház, 1934. május 12.; Yves MIRANDE – Albert WILLEMETZ, *Bouche / Cserebere*, Budapest, Medgyaszay Színpad, 1945. szeptember 10.

először a Kolozsvári Nemzeti Színházban, illetve Harsányi Zsolt 1927 nyarán lekötötte Yvain készülő *Három királyok* című operettjét a Vígszínház részére, a levél 1927-ben íródhatott.¹⁹ Az operett bemutatója azonban nem valósult meg. A korabeli sajtóból kiderül, hogy Yvain 1927. április végén, a *Csókról csókra* című operettjének Magyar Színházban tartott bemutatója alkalmából járt Budapesten.²⁰

Francis Salabert egy nappal André Barde *Pas sur la bouche / Csókról csókra* című művének budapesti bemutatója (1927. április 16.) után írt levelet (PIM V.4742/8) Heltainak, amelyben kifejezi háláját a magyar adaptációért:

„J'ai sous les yeux les critiques de la Presse concernant votre adaptation de l'opérette »Pas sur la bouche«, j'en suis ravi, comme vous le pensez et vraiment je ne puis que vous confirmer de tout coeur la dépêche que je vous ai envoyée il y a quelques jours, dès que j'ai appris le grand succès obtenu grâce à vous. Je vous remercie bien vivement, il est très heureux, vraiment, pour l'opérette française que de nouveau vous ayez consenti à mettre votre grand talent d'auteur et de poète à son service. Et maintenant je vous rappelle votre promesse de penser à un musicien français pour un livret original de votre plume”. („Olvasom az Ön által adaptált *Pas sur la bouche* című operett bemutatójáról megjelent sajtókritikákat, el tudja képzelni, hogy örülök, és nem tudom eléggé megerősíteni a táviratomat, amit néhány nappal ezelőtt küldtem önnek, amint megtudtam az Önnek köszönhető nagy sikert. Nagyon hálásan köszönöm a munkáját, nagy boldogság a francia operett számára, hogy ismét szolgálatába helyezte írói és költői tehetségét. És most szeretném szaván fogni, hogy saját librettójával tiszteljen meg egy francia zeneszerzőt...”).

Egy másik francia zeneszerzővel, Henri Hirschmann-nal (Henri Herblay, 1872–1961) is jó barátságban volt Heltai. 1930 májusában Hirschmann így írt (PIM V.3823/304):

„Mon cher président, J'aurai le grand plaisir de vous voir à la fin du mois, car j'ai été désigné pour aller représenter notre Société au Congrès des Auteurs. Je n'ai pas oublié nos bonnes causeries de l'année dernière à Madrid et je suis très heureux d'avoir cette occasion de vous rencontrer à nouveau. Je vous avais parlé l'année dernière d'une possibilité de traduction d'un opéra de moi »La Danseuse de Tanagra« qui se joue en ce moment avec succès en France dans nos grands théâtre. J'ai demandé à mon éditeur Chrudens de vous faire envoyer le livret pour que vous puissiez en prendre connaissance et me dire ce que vous prenez du sujet. [...] Je vous donnerai du reste personnellement tous les renseignements de vive voix.” („Kedves elnököm, nagyon örülök, hogy

¹⁹ Magyarország, 1927. nov. 8., 12; Budapesti Hírlap, 1928. febr. 21., 13.

²⁰ „Yvain a Magyar Színház karmesteri székében: Szombaton is a szerző dirigál a Csókról-csókra előadásán”, Pesti Hírlap, 1927. ápr. 30., 15.

találkozni fogunk a hónap végén, mert engem delegál a Szerzők Egyesülete a kongresszuson való részvételre. Nem felejtettem el múlt évi madridi jó beszélgetéseinket, és örülök, hogy ismét alkalmam lesz Önnel találkozni. Múlt évben említettem Önnek egy operám, *La Danseuse de Tanagra* fordításának lehetőségét, amit sikerrel játszanak jelenleg Franciaország nagy színházaiban. Megkértem kiadómat, küldje el Önnek a füzetet, hogy megismerhesse és elmondja véleményét a témáról. [...] A többi majd személyesen elmondom.”)

A színpadi szerzők budapesti nemzetközi kongresszusára Budapestre érkezett Hirschmannról a lapok is beszámoltak,²¹ de a Félicien Champsaur regénye nyomán 1911-ben írt darabot nem mutatták be magyarul.²²

1927. november közepén kapott felkérő levelet Heltai Georges Guillemet-től (PIM V.3823/278), hogy csatlakozzon az irodalmi filmeket támogató bizottsághoz (Les Films Littéraires). További levelezés a tárgyban nem maradt fenn; Heltai feltehetően nem lépett be a bizottságba, neve ugyanis nem szerepel az egy évvel későbbi pártoló tagsági listán.²³

A regény-, dráma- és forgatókönyvíró Romain Coolus (1868–1952) 1928 júniusában levelet (PIM V.3823/129) írt Heltainak a *Les Amants de Sazy* című, három felvonásos vígjátékának lehetséges magyarországi bemutatásáról:

„Je comprends très bien les raisons pour lesquelles *Les Amants de Sazy*, malgré tout le bien que vous en pensez ne vous paraissent pas de nature à être présentés au public hongrois. Par contre je suis extrêmement touché de l'impression que vous a laissés la seconde pièce du volume *Coeur à Coeur*. [...] Je suis très heureux que vous m'offriez d'en faire l'adaptation et c'est bien volontiers que, par la présente, je vous accorde l'autorisation de la présenter au Directeur de votre Théâtre national ou à tel autre grand théâtre de Budapest.” („Nagyon jól megértem az okokat, amiért úgy gondolja, hogy a *Les Amants de Sazy* nem olyan természetű, hogy a magyar közönség jól fogadná. Ugyanakkor, nagyon örülök, hogy jó benyomást keltett önben a *Coeur à Coeur* című kötetem második darabja. [...] Nagyon örülök a felajánlásának, hogy javasolja a magyarra való adaptálását, és szívesen hozzájárulok az önök Nemzeti Színházában, vagy más nagy budapesti színházban való bemutatásához.”)

Heltai már az 1920-as évek elején kapcsolatban lehetett a francia szerzővel, hiszen saját adaptációjában 1922-ben színre került Coolus *Az elveszett paradicsom* című darabja a Kolozsvári Nemzeti Színházban. A *Húsvéti vakáció* (*Les vacances de pâques*) című művét Hajó Sándor fordításában a budapesti Nemzeti Színház Kamaraszín-

²¹ *Pesti Napló*, 1930. máj. 25., 24.

²² A sajtó és az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Színházi Adatbázis szerint.

²³ „Union Latine Cinématographique”, *Cinéma*, Novembre 1928.

háza mutatta be 1927 áprilisában, majd 1932 nyarán a Kolozsvári Nemzeti Színház. Személyes találkozásra azonban csak az Irodalmi és Művészeti Szövetség budapesti kongresszusa alkalmából került sor 1930 júniusában: „Örülök, hogy Pestre jöhetek és megismerhetem Bajor Gizit, Molnár Ferencet és Heltai Jenőt” – mondta ez alkalommal az újságíróknak.²⁴ Elutazása után Coolus titkára júliusban írt Heltainak (PIM V.3823/118), érdeklődve, hogy megkapta-e a *Petite Peste* brossúráját, és lehetségesnek tart-e egy magyar bemutatót. Heltai feltehetően nemleges választ adott Coolus 1905-ben írt három felvonásos darabjára, mert nem adták elő Magyarországon.²⁵

Heltai számos francia drámaíróat vendégül látott budapesti otthonában. Többen levélben is megemlékeztek vendégszeretetről. Például az író, dramaturg, kritikus Denys Amiel (1884–1977), aki 1928 decemberében járt nála, és képeslapon köszönti meg vendégszeretetét (PIM V.3823/16/1). Amiel 1930-ban ismét Magyarországon járt, a színpadi szerzők és zeneszerzők ötödik nemzetközi kongresszusa alkalmából.²⁶ Tíz évvel később kelt levelében (PIM V.3823/16/3) megköszöni Heltainak az *Élettársak* című darabja budapesti bemutatója alkalmából küldött táviratát:

„Très cher Jenő, Combien ton affectueux télégramme qui m'est parvenu au moment où le rideau se levait sur la Ière m'a été au coeur! J'ai infiniment regretté ton absence de Budapest. Ma femme et moi emportons de notre séjour un souvenir inoubliable! Nous pleurons de partir en laissant des amis comme les Vaszary, Stella, Brody, Boros... et combien d'autres! La gentillesse de public Hongrois à mon égard a été une chose adorable et émouvante.” („Kedves Jenőm, nagyon jól esett a premier pillanatában érkezett kedves táviratod! Végtelenül sajnáltam, hogy nem voltál Budapesten. Feleségem és én felejthetetlen élményekkel tértünk haza! Olyan barátokat hagytunk ott, mint Vaszary, Stella, Bródy, Boros... és sokan mások! A magyar közönség kedvessége nagyon szeretetreméltó és megható volt számomra.”)

A Bálint György által fordított és a Magyar Színházban Vaszary János rendezésében bemutatott darabnak azonban nem volt mindenben kedvező a fogadtatása: „Monsieur Amiel itt járt nálunk Budapesten s néhány napig a tenyerén hordozta a színházi világ. Jó sajtója volt, – a bemutató színház pénzének eredményeként [...]”²⁷

²⁴ HAVAS Albert, „»Örülök, hogy Pestre jöhetek és megismerhetem Bajor Gizit, Molnár Ferencet és Heltai Jenőt« – mondja Romain Coolus, a »Húsvéti vakáció« szerzője”, *Színházi Élet*, 1930/22. sz., 43; „Romain Coolus Budapestre érkezett”, *Az Est*, 1930. jún. 5., 10.

²⁵ A sajtó és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Színházi Adatbázis szerint.

²⁶ „Megnyílt a színpadi szerzők és zeneszerzők nemzetközi kongresszusa”, *Pesti Napló*, 1930. máj. 29., 20.

²⁷ MÁTHÉ M. Lajos, „Színházi szemle”, *Magyar Kultúra*, 1938. jan. 20., 58.

2. Francia próza magyarul

Az író, újságíró Pierre La Mazière (1879–1947) 1927 májusában kelt levelében (V. 3823/422/1) érdeklődik Heltaitól, hogy megjelent-e áprilisban a könyve magyarul, és ha igen, szeretne példányokat kapni belőle. Ez a könyv az 1924-es *J'aurai un bel enterrement / Szép temetésem lesz...* című regényének magyar változata, Beöthy Lydia fordításában. A regény valóban megjelent 1927-ben, több kedvező kritika is napvilágot látott róla.²⁸ Egy hónap múlva La Mazière *Israel sur la terre des ancêtres* című legújabb könyvét küldi el Heltainak (V. 3823/422/2), remélve, hogy majd ennek is elkészül a magyar fordítása:

„Etant donné le nombre de juifs vivant en Hongrie, je pense qu’une traduction de cet ouvrage aurait des chances d’être assez bien vendue. Voulez-vous être assez aimable, après avoir pris connaissances de mon bouquin, d’examiner la chose et de me faire tenir une réponse.” („Ismerve a Magyarországon élő zsidók számát úgy gondolom, hogy ez a mű elég jó üzlet lenne. Hálás lennék, ha miután elolvasta, átgondolná ezt, és megírná nekem véleményét.”)

Ez a könyv azonban nem jelent meg magyarul. 1930 májusában La Mazière szívesseget kér Heltaitól (V. 3823/422/4): a Nemzeti Turizmus Iroda megbízta azzal, hogy minden ország jeles írójának kérje ki a véleményét Párizs vagy Franciaország valamely régiójának a szépségéről, amelyet különösen kedvel. Az Iroda által összeállítandó és számos nyelven megjelentetni és terjeszteni kívánt kiadványban szerepelne az író portréja és az általa kiválasztott helyek és emlékművek fotója. La Mazière száz-százötven sort kér Heltaitól Párizsról, a Côte d’Azur-ról, az Auvergne régióról, vagy általánosságban a francia vendégszeretetről. Július végi levelében La Mazière megismétli kérését (V. 3823/422/5), mondván, hogy Heltai talán nem kapta meg előző levelét. Heltai valószínűleg nem teljesítette a kérést, mert ez az utolsó levél La Mazière-től a hagyatékban.

1927 júniusában Rados Antal biztatására kereste meg levélben Heltait Henri Davignon (1879–1964) belga író *Un Pénitent de Furnes* című, 1925-ben megjelent regénye esetleges magyar fordítása ügyében. A könyv egy példánya megvan Heltai könyvhagyatékában, a Petőfi Irodalmi Múzeumban (A 6.479), de a fordításból nem lett semmi. Davignon több szállal kötődött Magyarországhoz: egyrészt testvére, Jacques Davignon Belgium magyarországi követe volt 1926–1933 között,²⁹ másrészt részt vett és beszédet tartott 1932 májusában a Pen Club budapesti kongresszusán.

1928-ban kezdődött Heltai levelezése az akkor harminchárom éves, írói pályáját éppen megkezdett Marcel Brionnal (1895–1984). Kapcsolatukból Brion két levele,

²⁸ Pl. *Magyarország*, 1927. okt. 245., 8.; *Az Est*, 1927. okt. 26., 11.

²⁹ FEJÉRDY Gergely, „A belga-magyar hivatalos kapcsolatok első évtizede”, *Századok* 148, 1. sz. (2014): 35–47, 44.

egy levelezőlapja és egy újságkivágata ismert jelenleg (PIM V.3823/109). Az első levél 1928 novemberében kelt: Brion a marseille-i *La Gazette du Franc et des Nations* munkatársaként jelzi Heltainak, hogy a folyóirat különszámot szeretne szentelni híres külföldi íróknak, és felkéri, küldjön neki egy 200 soros részletet valamelyik írásából, egy fényképes vagy rajzos portrét és egy rövid önéletrajzot bibliográfiával. Brion másfél hónappal később kelt leveléből megtudjuk, hogy Heltai eljuttatott hozzá egy írást, viszont addigra a folyóirat anyagi okok miatt megszűnt, így a különszám terve is megghiúsult. Megígéri, hogy igyekszik elhelyezni Heltai írását egy másik folyóiratban. Ebben a levélben kifejezi háláját, hogy Heltai kézbe vette a Gallimard-nál 1928-ban megjelent *La vie d'Attila* című életrajza magyar fordításának ügyét; továbbá mellékeli leveléhez egy kritikájának az újságkivágatát, amelyet 1926-ban írt Heltai *A 111-es* című regényének 1925-ben megjelent francia fordításáról. A harmadik dokumentum, egy – korábban csak részben olvasható bélyegző alapján – 1920 februárjára datált levelezőlap (PIM V.3823/109/1) tartalma arra enged következtetni, hogy ugyan csak 1929-ben íródott: egyrészt mert Brion példányt ígér Heltainak a Plon kiadónál 1928-ban megjelent *Bartholomé de Las Casas* című könyvéből, másrészt mert említi az *Attila élete* fordítását. Az utóbbi könyv azonban csak hét évvel később, 1936-ban jelent meg Salgó Ernő fordításában az Athenaeum kiadásában.

3. Heltai két regénye és egy színműve franciául: *A 111-es*, *a Family Hotel* és *a Naftalin*

A párizsi Bossard Kiadótól több levél fennmaradt 1925–1938 között. Az elsőt *A 111-es* francia fordítása (*Monsieur Selfridge escamoteur*) kapcsán küldte Fernand Roches igazgató Heltai ügyvédjének, Palágyi Róbertnek 1925 januárjában (PIM V.4742/2/1). Ebben leírja, hogy az író Marius Boisson (1881–1959) milyen változtatásokat tett Révész András nyersfordításában:

„Notre texte est sensiblement différent de celui de M. André Revesz qui pour être fidèle n'était pas littéraire. J'ai la certitude que tel qu'il se présente, il donnera satisfaction à M. Heltai. C'est une traduction littérale, très compréhensive et compréhensible. La psychologie des personnages a été respectée. On a seulement coupé quelques épigraphes, qui seraient sans grand effet auprès du lecteur français, et ajouté quelques livres occultes, d'un prix élevé, au paquet laissé par »Olga« cela pour justifier l'enthousiasme de M. Selfridge. Et c'est tout.” („A mi szövegünk jelentősen eltér Révész András úrétól, ami ugyan hűséges az eredetihez, de nem irodalmi. Biztos vagyok benne, hogy elégedett lesz vele Heltai úr a jelenlegi formájában. Ez egy irodalmi fordítás, nagyon átfogó és érthető. A személyek pszichológiája változatlan maradt. Csak néhány mottót hagytunk ki, aminek nem lesz különösebb hatása a francia olvasóra, valamint beszúrtunk néhány drágább okkult könyvet az Olga által hagyott csomagban, Selfridge úr lelkesedésének igazolására. Ez minden.”)

Az igazgató következő, február végén, immár közvetlenül Heltainak írt leveléből kiderül (PIM V.4742/2/2), hogy a fordítás elnyerte Heltai tetszését „sauf sur quelques points de détail” (néhány részlet kivételével). Roches hangsúlyozza a változtatásokkal kapcsolatban: „Celle-ci a été faite en vue de public français, qui s’accommode mal d’un certain hermétisme.” („A francia közönség szemszögéből tették, amely nehezen igazodik bizonyos hermetizmusához.”) Márciusban szeretnék megjelentetni a regényt, és „commencé de lancer votre nom en France” (már elkezdték bevezetni Heltai nevét a francia piacon). Roche március közepén kelt leveléből megtudni (PIM V.4742/2/3), hogy a kézirat 120. oldala eltűnt, de a könyv készen áll a nyomdába küldésre. Utóiratban megjegyzi, hogy Heltai *Family Hotel* című regényének francia fordításáról írtak az újságban. A fordító, Marius Boisson 1926 januárjában kelt leveléből (PIM V.3823/93/1) megtudjuk, hogy Heltai nemrég Párizsban járt, amikor személyesen megismerkedtek. Újságkivágatokat küld a regényről, s megjegyzi: „la critique n’existait plus, et l’on se contente de recopier le petit prospectus de l’édition.” („Nagyon kevés érdekes van közöttük; nem létezik többé kritika, megelégednek a kiadói prospektus néhány sorának átvételével.”)

1926 márciusában Boisson ismét levelet írt Heltainak (PIM V.3823/93/2), amelyből több dologra is fény kiderül. Heltai Párizsba készült 1926 februárjában, de utazása nem valósult meg; Boisson postázta Heltainak a Bossard Kiadónál megjelent regényéről írt kritikák újságkivágatait; elküldte neki saját, az Albin Michel kiadónál megjelent *L’Amour à Montparnasse* című regényének egy példányát. A 111-es franciaországi fogadtatásáról azt írja, sikeres volt, de a kiadó panaszkodik, hogy több eladott példányra számított. Jelzi, hogy érdeklődve várja a *Family Hotel*t, amit talán ugyancsak kiadna a Bossard Kiadó.

Boisson öt hónappal későbbi levele (PIM V.3823/93/3) tudósít Heltai nyár eleji párizsi útjáról. A fordító beszámol a *Family Hotel* első fejezeteinek olvastán szerzett első benyomásairól: „c’est fort intéressant, pleines d’observations spirituelles et charmantes, d’une philosophie très gaie et fort douce” („nagyon érdekes, tele szellemes és bájos megfigyelésekkel, egy nagyon meleg és édes filozófiával”).

Boisson 1927 januárjában Heltainak írt levele hírül adja Molnár Ferenc párizsi tartózkodását és *A hatyú* című darabjának bemutatóját. Roches ugyancsak 1927 januárjában kelt leveléből kiderül (PIM V.3823/93/4), hogy szívesen kiadja a *Family Hotel* időközben elkészült francia fordítását, mégpedig három okból: 1. remélhetőleg akkorra fog megjelenni, amikor elkészül *A 111-es*ből tervezett film; 2. hozzájárulhat *A 111-es* el nem kelt példányainak eladásához; 3. a Heltaival való jó barátságának fenntartása.

Boisson és Roches is említ levelében (PIM V.3823/93/1-9, 12, 14, V.3823/254/4, V.3823/656) egy bizonyos „Pallos”-t, aki Párizsban él. Ő nem más, mint Pallós István (1881–?) költő, író, újságíró, zeneszerző, filmvállalkozó.³⁰ Pallós írta a filmforgatókönyvet Heltai *A 111-es* című regénye alapján.³¹

³⁰ „Három magyar nemzetközi filmvállalata”, *Magyarország*, 1931. jún. 24., 19.; GYENES János, „Korda Sándor Cannesban”, *Színházi Élet*, 35. sz. (1938): 42.

³¹ „Filmmagyarok Amerikában és másutt”, *Literatura*, 2. sz. (1927): 45.

Boisson 1927. januári és áprilisi levelében (PIM V.3823/93/4-5) említi egy bizonyos Glasner-Assaudy úr nála tett látogatását. Ő Glasner Miksa műfordító,³² akiről Boisson így ír:

„J'ai reçu, il y a trois ou quatre mois la visite de M. Glasner-Assaudy, qui m'a parlé de cette œuvre; je lui ai dit que la traduction, fort honnêtement faite, comportait encore des inégalités de style et des obscurités qui rendaient le manuscrit, tel qu'il est, impossible pour le lecteur français. Je reverrai bien volontiers tout cela, et comme pour Monsieur Selfridge, vous pourriez le revoir vous-même en dernier lieu.” („Három vagy négy hónapja meglátogattam Glasner-Assaudy úr, aki beszélt a regényről; megmondtam neki, hogy a nagyon becsületesen elkészített fordítása még bizonyos stilisztikai egyenetlenségeket és homályos részeket tartalmaz, ami miatt a kézirat jelen állapotában nem megfelelő a francia olvasónak. Nagyon szívesen átnézem majd ezt is, mint *A 111*-est, és ön is átnézheti majd a legvégén.”)

Októberi levelében hírül adja (PIM V.3823/93/6), hogy megkapta Glasnertől a teljes fordítást, „qui est honnête mais faible. Nous allons voir ce qu'il est possible de tirer de cela.” („ami becsületes, de gyenge. Meglátjuk, mit lehet kihozni belőle.”). Boisson 1928. március 1-én kelt levelében írja Heltainak (PIM V.3823/93/7), hogy Roches utóda a kiadónál Bazin, aki már korábban a társa volt, és bizonyosan érdeklődni fog a *Family Hotel* iránt. Boisson 1929. januári leveléből megtudjuk (PIM V.3823/93/8), hogy még nem kezdte el a *Family Hotel* átírását, mert a Pallós-féle filmre vár.

A kiadótól és a fordítótól aztán évekig nem maradt fenn több levél, mígnem 1931-ben ismét előkerült a megfilmesítés terve: Boisson 1937-es és 1938-as levelei (PIM V.3823/93/14-18) említik. A film azonban nem készült el, és a *Family Hotel* sem jelent meg franciául. A második világháború után ismét előkerült a film megvalósításának lehetősége: Bányai Sándor 1945. októberi levelében (PIM V.4742/1/1) érdeklődött Heltaitól a filmjogok iránt:

„Kedves Elnök Barátom! Hogy mennyit gondoltunk Reád a pesti szörnyű napokban és milyen boldogan vettük később a hírt, hogy szerencsésen megusztad a tragikus időket, azt el sem tudod képzelni. Sajnos bennünket nem kimért meg a sors, mert elvesztettük szeretett egyetlen Daisynket. Viszont a kegyes végzet megmentette két fiunkat és jómagunkat. Felhasználom az első alkalmat, hogy üzletileg írjak Neked. A francia hivatalos filmszerv érdeklődik »Selfridge l'Escamoteur« című regényed világ filmjogaiért. Kérde: szabadok-e a filmjogok az egész világra és minden nyelvre. Ha igen: hajlandó vagy-e azokat átengedni és mik a feltételeid. Itt általában 200,000 fr körül veszik meg egy re-

³² A budapesti egységes hálózat (Budapest és környéke) betűrendes távbeszélő névsora 1940. szeptember, Budapest, 14.

gény filmjogait. Rendkívüli esetekben fizetnek 250,000 fr-ot. Ebből az összegből levonnak 10% a l'Office Cinematographique Francais részére. Azonkívül én is szeretnék 10% jutalékot kapni (a másik oldalról nem kaphatok semmit). Kérlek lehetőleg sürgős választ (talán az amerikai misszió útján, vagy már általad is ismert lehetőséggel.) Kérek, ha át akarod engedni a jogokat egy hitelesített meghatalmazást. Természetes 200 ezer fr-nál kevesebbet nem fogadhatok el. Ha a jogok nem szabadok, közöld velem, kérlek, kivel szerződteél.”

Heltai nem válaszolt egyből Bányainak, akinek a fia, Tamás további két, immár francia nyelvű érdeklődő levelet (PIM V.4742/1/2, V.3823/41/1) írt az ősz és a tél folyamán a regény alapján készítendő film és színdarab ügyében. Heltai végül 1946. január közepén válaszolt, amint arra Bányai Tamás februári leveléből következtetni lehet (PIM V.3823/41/2):

„Cher Monsieur Heltai, Je vous remercie beaucoup de votre aimable lettre du 17 Janvier. Je suis très heureux d'apprendre que vous et les vôtres vous portez bien, malgré la situation précaire à Budapest. Je prends note de ce que vous ne voulez rien faire pour le moment en ce qui concerne les droits de Théâtre ou de Film de »La chambre 111«.” („Kedves Heltai Úr! Köszönöm január 17-én kelt kedves levelét. Örülök, hogy Ön és családja jól van a bizonytalan budapesti helyzet ellenére. Tudomásul veszem, hogy jelenleg semmit sem akar intézni A 111-es színházi vagy filmes jogaival kapcsolatban.”)

A 111-es című regénye francia fordításából Heltai többeknek küldött példányt. Fennmaradt például François de Carbonnel (1874–?) budapesti francia követ (1924–1925) köszönő levele (PIM V.3823/119). Mint írja, „J'ai été charmé de cet esprit en fantaisie, de l'ingéniosité avec laquelle les situations sont préparées et de ce mystère où l'on se reconnaît avec plaisir.” („Elbűvölt a mű fantáziadús szellemisége, a helyzetek leleményessége, és a rejtély, amelyben nagy örömet leltem.”) Ugyancsak megköszönte a példányt Johan Bojer (1872–1959) norvég regény- és drámaíró (PIM V.3823/95/1), akivel Heltai – visszaemlékezése³³ szerint – egy PEN-kongresszuson ismerkedett meg:

„Merci bien de votre excellent roman Monsieur Selfrigde, que vous avez eu l'amabilité à me faire envoyer. J'ai lu – et je ne pouvais pas le mettre à côté avant la fin. Celui qui intéresse avant tout est Monsieur Selfridge qui vraiment est un type nouveau et qu'on n'oublie pas.” („Köszönöm kiváló regényét, a *Monsieur Selfrigde*-et, amelyet volt oly szíves elküldeni számomra. Elolvastam, és nem tudtam letenni a végéig. Mindenekelőtt Monsieur Selfrigde érdekes, aki egy teljesen új figura, akit nem lehet elfelejteni.”)

³³ Heltai visszaemlékezése Bojer-ral való barátságáról: HELTAI Jenő, „Nobel-díj”, in HELTAI Jenő, *Színes kavicsok II.*, 473–478 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957).

A norvég író három héttel későbbi levele arról tudósít (PIM V.3823/95/2), hogy Heltai szorgalmazta az Athenaeum kiadóban Bojer műveinek magyar kiadását:

„Votre maison d'édition m'a annoncé qu'on va commencer la publication de mes romans par »Maternité«. Permettez moi de vous dire que selon mes experiences des autres pays »Le dernier viking« ou »La puissance du mensonge« ont beaucoup plus de chances auprès du public. Je vous propose alors de commencer par un des deux nommés.” („A kiadója jelezte, hogy szeretné elkezdni regényeim kiadását az *Anyaság (Maternité)* cíművel. Engedje meg, hogy elmondjam, tapasztalatom szerint más országokban *Az utolsó viking (Le dernier viking)* és a *Hazugság ereje (La puissance du mensonge)* sokkal sikeresebb a közönség körében. Javaslom, hogy e kettő közül az egyiket adják ki először.”)

Az Athenaeum nem fogadta meg az író tanácsát, és 1930-ban *A nagy éhség* című regényét adta ki elsőnek Magyarországon. Bojer 1927. novemberi leveléből kiderül, hogy nem sokkal később nagy valószínűséggel személyesen találkoztak, mivel Heltai Nizzában lábadozott, és Bojer feleségével november végén Cap d'Antibes-ban készült nyaralni.

A 111-es francia fordítása kapcsán még az 1930-as években is kapott leveleket Heltai. A költő René Char (1907–1988) például 1932-ben így írt (PIM V.3823/123):

„Je ne puis résister au plaisir de vous écrire ma pensée sur Monsieur Selfridge qu'un hasard favorable a placé dans mes mains tout dernièrement. Le grand ciel ronge aux multiples lignes d'étoiles noires qui cerne l'univers de vos personnages, la fatalité qui enfle la voix et se découvre au dessus d'eux pour une dernière nuit de désert, la moralité enfin qui ne manque pas de se saisir dans le temps de l'esprit du lecteur me proposent la seule version valable de réalité sur laquelle s'ouvrent et se ferment encore les yeux que j'aime. Puis-je ajouter que peu de romans sonnent un écho fraternel en moi?” („Nem tudok ellenállni az örömmnek, hogy megírom gondolataimat a *Monsieur Selfridgeről*, ami véletlenül nemrég került a kezembe. A nagy ég szétrágja / elemésztí a fekete csillagok számos sorát, ami körülzárja regényhőseinek világát, a végzet kieresztí a hangját és felfedi magát egy utolsó éjszakára, az erkölcsi tanulság megragadja az olvasó lelkét, mindez a valóság egyetlen érvényes változatát kínálja, amelyre szemünket még kinyithatjuk és bezárhatjuk. Hozzátehetem, hogy kevés regény ébreszt bennem ilyen testvéri visszhangot?”)

1927. novemberi dél-franciaországi pihenése idején kapott levelet (PIM V.3823/444) Heltai Stephan Lemonnier-től (1867–?):

„Il vous souvient peut-être qu'il y a une douzaine d'années j'ai adapté en français votre pièce – Naphtaline qui fut sur le point de passer au théâtre Déjazet. Les

événements qui survinrent remisent tout en question si vous avez un moment avant votre départ et que vous partez rue Lafayette, je serais heureux de vous revoir La maison Petit Journal.” („Talán emlékszik, hogy mintegy 12 évvel ezelőtt franciára adaptáltam *Naftalin* című darabját, amelyet majdnem bemutattak a Déjanet színházban. Az események azonban közbeszóltak. Ha volna ideje elutazása előtt találkozni, örülnék, ha eljönne a Petit Journal Kiadóba.”)

A *Színházi Hét* 1910/8. száma szerint Heltai *Naftalin*-ja lett volna az első magyar darab, amit párizsi színházban bemutatnak.³⁴ A franciás könnyedségű bohózatot a Déjazet Színház elfogadta előadásra, a fordítást Csapó Zsigmond és Stephan Lemonnier párizsi újságírók készítették el. Lemonnier két héttel későbbi leveléből megtudjuk, hogy a találkozóra nem került sor, s Heltai megírta neki, hogy azóta elkészült a darab újabb fordítása, amire Lemonnier csodálkozását fejezte ki:

„Je serais heureux de vous voir lorsque vous reviendrez à Paris et nous pourrions aller ensemble rue Heuner, à la Société après la mort de Rolle, le directeur de Déjazet, [...] je dois vous dire que la seconde traduction me surprend, puisque comme vous le savez, vous avez donné pouvoirs à M. le Dr. Marton de théâtre.” („Örülnék, ha legközelebbi párizsi tartózkodásakor találkozhatnánk, és együtt elmennénk a Déjazet színház igazgatójához. [...] Meg kell mondanom, hogy a második fordítás meglep engem, mert amint tudja, a darabbal kapcsolatos jogait Marton úrnak adta.”)

További levelezés nem maradt fenn az ügyben; a *Naftalin*-t nem adták ki és nem mutatták be franciául.

Gara László 1937 májusában kelt levele (PIM V.3823/120) hírül adja, hogy megjelent Heltai egyik meséjének Gara által készített francia fordítása a *Les Nouvelles Littéraires* április 10-i számában. A lefordított mese a *Kalocsai*,³⁵ francia címe *Celui qui reçoit les gifles*.³⁶ Gara ekkor már befutott fordító volt, 1926-tól jelentek meg fordításai francia folyóiratokban és antológiákban. 1930-ban jelent meg Móricz Zsigmond *Az Isten háta mögött* című regénye Gara és Marcel Largeaud közös francia adaptációjában (*Derrière le dos de Dieu*) a Rieder kiadó által indított, *Les prosateurs étrangers modernes* (*Modern külföldi írók*) című sorozatában. A Móricz-könyv és általában a magyar irodalom Franciaországban való megismertetésének kezdeményezője Léon

³⁴ *Színházi Hét*, 8. sz. (1910): 11.

³⁵ HELTAI Jenő, „Kalocsai”, in HELTAI, *Színes kavicsok II.*, 291–298.

³⁶ „Celui qui reçoit les gifles: Conte de Eugene Heltai”, traduit par L. Gara, *Les Nouvelles Littéraires*, 1937. április 10., 9.

Bazalgette (1873–1929), a párizsi *Europe* című folyóirat szerkesztője volt.³⁷ Ugyancsak a Rieder kiadó adta ki 1927-ben Gara közreműködésével a magyar novella antológiát.

A francia levelezés utolsó darabját Fóti Lajos irodalomtörténész, műfordító írta Heltainak 1956. augusztus 23-án (PIM V.3823/222):

„Cher Maître, Recevez mes tardives, mais d'autant plus chaleureuses félicitation: sur votre glorieux anniversaire, qui est aussi une fête pour notre littérature. Si je suis en retard, c'était par deux raisons: d'abord je ne voulais pas que mon billet se perde dans la multitude innombrable de lettre, cartes, dépeches etc. puis je voulais donner un écho digne de notre fête aussi à l'étranger et dans ce but j'ai traduit en français votre conte l'Argent trouvé et l'ai envoyé à Írószövetség pour que le place dans un journal français et je vous demande ultérieurement votre consentement et je vous en remercie d'avance.” („Kedves Mester, fogadja megkésésem, de annál melegebb gratulációmát születésnapja alkalmából, ami a magyar irodalom számára is ünnep. Késlekedésemet két dolog indokolja: egyrészt nem akartam, hogy jókívánságom elveszzen a megszámlálhatatlanul sok levél között, aztán az ünnephez méltó visszhangot akartam külföldön is keltetni. Ezért lefordítottam franciára a *Talált pénz* című meséjét, és elküldtem az Írószövetségnek, hogy jelentesse meg egy francia folyóiratban. Utólagos beleegyezését kérem, amit előre is köszönök.”)

Azt, hogy Fóti fordítása megjelent-e, és ha igen, hol, egyelőre nem sikerült megállapítanom.

4. Kapcsolatok a francia sajtóval és diplomáciával: a Francia Becsületrend

1921-től maradtak fenn dokumentumok, amelyek megvilágítják Heltainak a budapesti francia nagykövetséghez fűződő kapcsolatát. Ennek első bizonyítéka, hogy 1921. február 21-én meghívást kapott ebédre Maurice Fouchet-től, az akkori francia nagykövettől a budapesti Ritz Hotelbe (PIM V.3823/819/3). 1926-ban Henry Gueyrand-nal állt kapcsolatban a követségen, akit decemberben vacsorára hívott feleségével, több francia diplomatával és újságíróval együtt (PIM V.3823/277/1). 1927 márciusában Henry Gueyrand ismét levelet írt Heltainak, hogy a nagykövet személyesen szeretné átadni neki a Francia Becsületrendet (PIM V.3823/277/2). Egy 1937 áprilisában kelt levél arról tudósít, hogy Heltai elküldte egyik könyvét az akkori (1934–1938 közötti) francia nagykövetnek, Gaston Maugras-nak (PIM V. 3823/501). Heltai a második világháború után is folyamatos kapcsolatban állhatott a francia követséggel, ezt bi-

³⁷ G. A., „Megjelent Párizsban az első Móricz-regény francia fordítása”, *Pesti Napló*, 1930. június 5., 13.

zonyítja egy 1950 júniusában kelt meghívó (PIM V.3823/819/5), ami Henri Gauquié nagykövet (1946–1950) zártkörű búcsúztatására invitálta Heltait és feleségét.

Jean Mistler (1897–1988) író a 20-as évek első felében 3–4 évig dolgozott Budapesten: az Eötvös Collegiumban francia lektorként, az egyetemen tanárként, a francia követségen sajtóattaséként.³⁸ 1925-ben tért haza Franciaországba, ekkor kezdett levelezni Heltaival. Első küldeményében (PIM V.3823/522/1) Mistler jelzi, hogy nem tér vissza Budapestre, mert kinevezték a Külügyminisztériumban, ahol a külföldi irodalmi és művészeti kapcsolatokkal fog foglalkozni. Felajánlja Heltainak, hogy havonta 3–4 cikket küldene *Az Estnek* a francia irodalmi élet aktualitásairól – egyből magyarul, mert sok magyar diák tanul Párizsban, akik szívesen lefordítják a szövegeit. Érdeklődik Heltaitól, tetszett-e neki *Châteaux en Bavière* című első regénye, amiből küldött neki egy példányt, és Franciaországban nagy sikere van. Szeptember eleji leveléből (PIM V.3823/522/6) kiderül, hogy elkezdett dolgozni *Az Estnek*, de a honorárium késlekedik. Beszámol a Pireneusokban töltött rövid szabadságáról, és jelzi, szívesen menne Budapestre télen, de vajon lesz-e ideje. Beszámol Heltai *A 111-es* című regénye francia fordításának sikeréről a francia irodalmi körökben, és felveti, hogy Heltai más regényeit is érdemes lenne lefordítani franciára. Végül tudósít aktuális munkáiról: könyvet ír Hoffmann életéről a *Nouvelle Revue Française*-nek, valamint egy novelláskötetet állít össze a Calmann Lévy kiadónak. Október 21-i leveléből (PIM V.3823/522/2) megtudjuk, hogy Heltai ekkor Párizsban volt, és Mistler jelzi, hogy a Köznevelési Miniszter hajlandó fogadni. Másfél évvel később, 1927. január 16-án Mistler táviratozott (PIM V.3823/522/3) Heltainak, hogy Francia Becsületrenddel tüntetik ki, és gratulál hozzá. Egy hónappal későbbi levelében (PIM V.3823/522/4-5) ismét örömet fejez ki Heltainak, hogy Molnár Ferencsel együtt megkapta a kitüntetést. Jelzi, hogy a kitüntetést január 31-én elküldték Budapestre, és Louis de Vienne francia nagykövet fogja átadni neki. Ezután nincs írásos nyoma kapcsolatuknak.

A kritikus, dramaturg és fordító Marcel Thiébaut (1897–1961), a *La Revue de Paris* című irodalmi folyóirat szerkesztője 1926 novemberében írt Heltainak (PIM V.3823/765): egy 10–15 oldalas tanulmányt kért tőle a modern magyar irodalomról, amelyet a külföldi kortárs irodalmat bemutató sorozatban közölne a jövő évi március-áprilisi számban. Felajánlja, hogy akár magyarul is írhatja a cikket, mert majd Párizsban lefordíttatják. Heltai valószínűleg nem küldött tanulmányt, mert nem található sem tőle, sem más magyar szerzőtől írás a folyóiratban.

Kitüntetését követően Heltai nagyon sokféle kérdést, felkérést kapott. Ezek közé tartozik például Henri Corbière (1888–1980), újságíró, kritikus, a francia Írószövetség tagjának 1929 nyarán kelt levele (PIM V.3823/130). Ebben Heltai alapelve vagy mot-

³⁸ KARAFIÁTH Judit, „»Le Paysan du Danube« Francia írók útibeszámolói a magyarokról és a magyar irodalom”, in *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon II.*, 1033–1039 (Budapest–Szeged: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság–Scriptum Kft., 1993); ABLONCZY Balázs, „Francia diplomaták Magyarországon 1920–1934”, *Századok* 134, 5. sz. (2000): 1154–1155 (1149–1170).

tója iránt érdeklődött, amelyet Kortárs írók életbölcsségei című könyvében szeretne közzétenni. Levele szerint több mint 900 választ kapott már ugyanezen kérdésére a világ minden tájáról. Corbière más magyar író is megkeresett levélben: Ambrus Zoltánnak például 1923. október 10-én írt, amikor még csak 436 válasza volt.³⁹ A könyv megjelenéséről nincs tudomásom, de Corbière még húsz évvel később is gyűjtötte az életbölcsségeket, mert fennmaradt egy 1951 áprilisában a fizikus Wolfgang Paulinak ugyanebben a tárgyban írt levele.⁴⁰ A kéziratgyűjtemény darabjai egyébként napjainkban megjelennek árveréseken; legutóbb a Binoche et Giquello árverési ház 2017. februári és májusi árverésén tűnt fel számos dokumentum.⁴¹

5. Olasz, román, orosz, spanyol, svéd és angol kapcsolatok – franciául

Az 1918-tól az Athenaeum kiadó irodalmi igazgatójaként dolgozó Heltai 1920 decemberében gróf Giovanni Capasso Torre-tól (1883–1973) kapott francia nyelvű képeslapot (PIM V. 3823/85). A két hetet Magyarországon töltő római újságíró – évekkel később Mussolini sajtófőnöke – megköszönte Heltainak budapesti látogatásának emlékeit. Sajnálataát fejezi ki, hogy nem tudott elköszönni tőle elutazása előtt, noha „Ballával” elment az Athenaeum kiadóba felkeresni őt. Kéri, hogy adja át üdvözlétét Kohner bárónak és feleségének, és adja meg címüket. Giovanni Capasso Torre több cikkében is beszámolt magyarországi látogatásáról, s egész sajtómozgalmat indított Magyarország érdekében és a trianoni „béke” ellen.⁴² A képeslapon említett Balla személyét egyelőre nem sikerült azonosítanom. Kohner báró a nagytőkés és műgyűjtő Kohner Adolf (1866–1937) volt, akivel Heltai régóta ismeretségben állt, ugyanis mindketten a Magyar Symbolikus Nagypáholy 1889 októberében alapított Demokratia páholyának voltak tagjai: Kohner Adolf 1891-től, Heltai 1899-től.⁴³ Heltai tagsága rövid ideig tartott: 1900. december 17-én törölték a tagok sorából, talán hosszú párizsi tartózkodása miatt.⁴⁴ 1889 októberében a „Könyves Kálmán” páholyból kivált tizennégy mesterfokozatú tag alapította meg a Demokratia páholyt, melynek jeligeje a francia forradalom jelmondata: „Szabadság! Egyenlőség! Testvériség!”. A hétfő esténként a Nagypáholy Podmaniczky utcai székházában összegyűlő tagok

³⁹ Ambrus Zoltán levelezése, kiad. FALLENBÜCHL Zoltán, 364–365 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963).

⁴⁰ Őrzési hely: CERN Archives. Bldg. 61-S-001 - Safe 3. Közölve: Wissenschaftlicher Briefwechsel mit Bohr, Einstein, Heisenberg, u.a., Bd.4, Teil 1, Letter 1223. <http://cds.cern.ch/record/83466?ln=en>

⁴¹ Binoche et Giquello: Autographes, Mercredi 8 février 2017, 66, 109, 141, 162. tétel; Binoche et Giquello: Autographes, Vendredi 12 mai 2017, 12, 24, 30, 78, 90, 96, 180, 186, 189. tétel.

⁴² Legfontosabb cikke a *Politica* című folyóiratban jelent meg.

⁴³ Magyar Nemzeti Levéltár P 1083 217: Betűsoros névjegyzék.

⁴⁴ Magyar Nemzeti Levéltár P 1083 222: Törölt és kizárt testvérek névjegyzéke. Továbbá: HORVÁTH János, A „Demokratia” páholy 1900. évi jelentése, Budapest, 1901, 11.

közé számos író, újságíró tartozott, akik „az irodalom és a kultúra terén”⁴⁵ akarták céljaikat megvalósítani.⁴⁶ A páholy tagjai részt vehettek a Nagypáholy irodalmi és a kincstári bizottságának ülésein is.

Egy másik olasz kapcsolatról tudósít egy „Da Vinci” aláírású, dombornyomott papírra írt levél (PIM V.3823/815). Luigi Orazio Vinci Gigliucci gróf, 1936-tól budapesti olasz nagykövet,⁴⁷ franciául írt levelet Heltainak 1925 májusában a Legszentebb Angyali üdvözet Legfelsőbb Rendjének (Ordine Supremo della Santissima Annunziata) levélpapírján. Megemlíti, hogy budapesti tartózkodása idején megnézte a *Mirandolinát*, s noha egy szót sem értett belőle, érzékelte, hogy több jelenetet kihagytak belőle.⁴⁸ Goldoni azonos című darabjának bemutatója 1924 tavaszán volt a Vígyszínházban, de Vinci feltehetően inkább Mozart *Mirandolina* című operáját látta az Operaházban 1924 őszén. Levelével együtt elküldte Heltainak a modern olasz színház néhány szerzőjének darabját, köztük Morselli *Glaukos* című művét.⁴⁹ Pirandello műveiből azért nem küld – mint írja –, mert azok feltehetően már ismertek Magyarországon. Kérdezi Heltait, hogy a magyar közönség mikor ismerheti meg D’Annunzio *La Gioconda* és Pirandello *Enrico IV* című darabját. Míg az elsőnek 1926-ban volt bemutatója a budapesti Nemzeti Színházban, a második 1929-ben került színre a Kolozsvári Nemzeti Színházban.⁵⁰

1922–1926 között Heltai négy levelet (PIM V.3823/172) kapott az albán származású román költő, drámaíró Victor Eftimiutól (1889–1972). Az elsőből kiderül, hogy budapesti látogatását követően Heltai elküldte neki Karinthy Frigyes 1921-ben megjelent *Capillária* című regényét. Eftimiu megígéri, hogy mihamarabb lefordíttatja románra, s kéri Karinthy postai címét, hogy a szerzői jogi ügyeket intézhesse vele. További magyar szépirodalmi műveket kér: egy mesegyűjteményt, egy regényt, Heltaitól egy színművet és még „deux ou trois autres livres, representatifs de la nouvelle littérature magyare” (két-három másik könyvet, amelyek az új magyar irodalom kiemelkedő alkotásai). Eftimiu következő levelét Párizsból küldte 1923 augusztusában: ebben azt írja, októberben hazafelé menet megáll Budapesten, hogy találkozzon Heltaival. Jelzi, hogy elkészült Karinthy regényének fordítása, és nemsokára nyomdába kerül. Kéri Heltait, hogy küldje el neki Párizsba az egy évvel korábban odaadott, *Milliók tánca* című darabjának nála lévő példányát. A darabot Guillot de Saix adaptálta franciára

⁴⁵ Magyar Nemzeti Levéltár P 1083 108. csomó 38. tétel XLV 1607/1889.

⁴⁶ Az alapítók közül Bársony István (1855–1928) tag, Concha Károly (1836–1916) első felügyelő, Fekete Ignác (1858–1937) titkár, Gabányi Árpád (1855–1915), Hevesi József (1857–1929) második felügyelő, Sasvári Ármin (1853–1924) tag, Szatmári Mór (1858–1931) szónok és Várady Antal (1854–1923) főmester. További alapító tagok: Gelléri Mór iparegyesületi titkár, Gerster Béla építész, Horváth Zoltán színész, Kiss József közjegyzői helynök, Lukáts Gyula országgyűlés képviselő, Steuer Sándor kávé.

⁴⁷ *Keleti Újság*, 295. sz. (1936): 10.

⁴⁸ FODOR Gyula, „*Mirandolina*”, *Színházi Élet*, 49. sz. (1924): 4–8.

⁴⁹ 1935-ben volt „*Glaukos*” előadás a Szegedi Szabadtéri Játékok keretében.

⁵⁰ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Színházi Adatbázisa alapján.

La danse des milliards címmel.⁵¹ 1926-ban Bukarestből jelentkezett Eftimiu: leveléből megtudjuk, hogy ismét Budapesten járt, és nemcsak elolvasta Heltai regényét, amit akkor adott neki, hanem megjelenteti folytatásokban a bukaresti *Dimineata* (Reggel) című napilapban.⁵² Kéri, hogy küldjön ehhez magáról egy fényképet és néhány életrajzi adatot.

1925-ben kapott francia nyelvű levelet (PIM V.3823/706) Heltai az 1920-ban Franciaországba emigrált Boris Souvorine (1879–1940) orosz újságírótól. Bemutakozás után engedélyt kér Heltaitól, hogy lefordíttathassa oroszra *A 111-es* című regényét. Heltai válasza nem ismert, de oroszul csak halála után, 1958–1959-ben jelent meg két regénye: a *Jaguar* és *A néma levente*.

1926 augusztusában a római Società Italiana del Teatro Drammatico egyik tagja (Fabian Ruggini[?]) Heltai figyelmében ajánlja barátját, a történész, politikus Remo Renato Petitto-t (PIM V.3823/699), aki két hónap múlva maga jelentkezett levélben Heltainál megköszönve a budapesti vendéglátást Olaszországba hazatérve (PIM V.3823/597/1). Petitto nevét az 1923-ban megjelent, *Legittimismo* című könyve nyomán ismerte meg a magyar közönség.⁵³ 1929-ben Petitto ismét Budapesten járt: részt vett a május 18-án Monti ezredes és az olasz légio emlékére tartott ünnepély alkalmából Bethlen István miniszterelnök által adott vacsorán.⁵⁴

Az 1920-as évek második felében egyre többen kértek írást Heltaitól, mint például az olasz futurista költő, újságíró, kritikus Enrico Cavacchioli (1885–1954), a Secolo XXe szerkesztője 1928 elején (PIM V.3823/690). Egy másik felkéréssel a Budapesten tartózkodó angol-amerikai kritikus, librettista Charles Henry Meltzer (1853–1936) 1932. április 29-én kereste meg Heltait levélben (PIM V.3823/505):

„J'écris en ce moment un article sur les poètes et romanciers de la Hongrie. Je vous serais très obligé, si vous vouliez bien me donner l'occasion de vous rencontrer et de causer un peu avec vous de votre carrière et de vos oeuvres. Demain, vers 2 – 2h 30 heures de l'après-midi, je vous téléphonerai, pour savoir quel jour et à quelle heure je pourrais vous trouver libre. [...] J'ai eu dernièrement le plaisir d'entendre le livret que vous avez fait pour M. Reinitz. Sa musique m'intéresse beaucoup.” („Cikket írok magyar költőkről és írókról. Hálás lennék, ha lehetőséget adna számomra, hogy találkozzunk és pályájáról, műveiről kérdezhessem. Holnap délután kettő-fél három felé felhívom telefonon, hogy megbeszéljük, mikor alkalmas Önnek. [...] Nagy örömmel hallottam nemrég a librettóról, amit Reinitznek készített. Nagyon érdekel a zenéje.”)

⁵¹ BnF Archives et manuscrits, Cote: 4-COL-31(566). COL-31 Fonds Léon Guillot de Saix (1885–1964)

⁵² A *Dimineață* papírjának savassága miatt egyelőre nem találtam tanulmányozható példányt.

⁵³ L-sz., „Legittimismo”, *Budapesti Hírlap*, 1926. március 17., 6.

⁵⁴ „Diné a miniszterelnöknél”, *Budapesti Hírlap*, 1929. május 19., 13.

A kritikus talán hallhatta május 9-én Reinitz Béla (1878–1943) szerzői matinéját az Urániában, ahol Basilides Mária énekelte az Ady-versekre komponált dalokat.⁵⁵

1929 februárjában a Manuel Diez García de Amarillas (1898–1954) írt Heltainak a spanyol Közoktatási és Képzőművészeti Minisztérium levélpapírján (PIM V.3823/14/1):

„Dans la Legation d’Hongrie j’ai pu savoir votre adresse pour pouvoir Vous écrire. Je suis écrivain espagnol, admirateur enthousiaste des écrivains humoristes hongrois, parmi lesquels Vous occupez une place honorable. J’ai lu plusieurs de vos romans, traduits à l’espagnol et je viens de finir l’adaptation au théâtre espagnol de votre roman »Ma seconde femme« avec la collaboration de un écrivain ami. Je desire vous prier de bien vouloir me donner la permission pour pouvoir représenter au théâtre cette ouvrage. Je dois vous avvertir que cette ouvrage, ce n’est pas une traduction littérale de votre roman mais une adaptation très éloignée. Cependant, voulant être respectueux avec votre droit je sollicite votre autorisation pour représenter cette ouvrage dans les théâtres d’Espagne.” („A Magyar Követségen tudtam meg a címét, hogy írassak Önnek. Spanyol író vagyok, rajongok a magyar vígjátékirókért, köztük Önért. Olvastam több spanyolra lefordított regényét, és most fejeztem be egy író barátommal *Az én második feleségem* című regénye adaptálását a spanyol színház számára. Szeretném az engedélyt kérni a darab bemutatásához. Hangsúlyoznom kell, hogy nem műfordítást készítettünk, hanem egy elég távoli adaptációt. Ugyanakkor szeretnénk tiszteletben tartani a jogait, ezért kérem engedélyt a bemutatáshoz spanyolországi színházakban.”)

A spanyol két héttel későbbi leveléből kiderül (PIM V.3823/14/2), hogy Heltai ügyvédjéhez, Palágyi Róberthez irányította az engedélykérőt.

A *111-es* című regényt számos nyelvre lefordították, többek között svédre. A stockholmi Norstedt & Söner kiadó képviselőjének, Gustav Lindbladnak 1929 áprilisában kelt leveléből megtudjuk (PIM V. 3823/560), hogy a regény lefordításának jogáért 500 svéd koronát fizetett a kiadó Heltainak. A *111-es*nél is nagyobb nemzetközi sikert ért el Heltai *Family Hotel* című regénye. A román fordítást Petre Tarta készítette,⁵⁶ aki 1931. novemberi levelében (PIM V.3823/761/2) jelzi, hogy az egyik legnagyobb román kiadóval tárgyal a kiadásról, egyedül a szerzői honoráriumról kell még megegyezniük.

⁵⁵ SZP. D., „Reinitz Béla szerzői matinéja”, *Népszava*, 1932. május 10., 6.

⁵⁶ Híradás a regény román fordításáról: *Societatea de Maine*, 4–5. sz. (1934): 68.

6. Személyes levelezések

A francia nyelvet Heltai néhány esetben magyar személyekhez fűződő kapcsolatában is használta, ennek két példája maradt fenn a Petőfi Irodalmi Múzeumban. A két legkorábbi francia nyelvű dokumentum két képeslap (PIM V. 4639/1-2). Ezeket a haditudósítóként 1915–1916-ban hosszabb időt Isztambulban töltő Heltai küldte Hudomel Ilonának Budapestre.⁵⁷ Ki volt Hudomel Ilona? A Budapesti Fővárosi Levéltár iratai szerint apja dr. Hudomel József orvos, anyja Himun Emma.⁵⁸ Lakhelyük 1900-ban Budapest VII. kerület István tér 9. Ilona még kiskorú lévén, apja hozzájárulásával kötött házasságot dr. Világossy József ügyvéddel 1900. nov. 19-én.⁵⁹ Két gyermekük – egy fiú és egy lány – született. 1910 végén félévi különélés után dr. Világossy József ügyvéd válást kezdeményezett.⁶⁰ Hudomel Ilona neve az 1910-es évek második felében gróf Zichy Rafael szeretőjeként vált ismertté. Miatta akart a gróf elválni feleségétől, Pallavicini Eduardina ögrófnőtől.⁶¹ Az 1923-ban megkezdett perben a gróf egyenmű szerelemmel vádolta feleségét hamis tanúk bevonásával. Egy 1922-ben kelt adásvételi és haszonbérleti szerződés szerint Hudomel Ilona földet vásárolt Zichy Rafaeltől.⁶² Heltai Jenő két isztambuli képeslapját a Budapest I. Fehérvári út 9.-be címezte Hudomel Ilonának. Az első lapon az írásra való ígérete betartását és a város szépségét említi: „Vous voyez, Chère Madame, que je n'ai pas oublié ma promesse. Connaissez vous cette merveille, qui s'appelle Constantinople? Dépêchez vous de la voir!” („Látja, kedves Asszonyom, nem felejtettem el az ígéreteimet. Ismeri ezt a csodát, amit Konstantinápolynak hívnak? Igyekezzen meglátni!”) A második képeslapon jelzi, hogy hamarosan Szófiába utazik: „Chère Ilia, vous m'avez rendu vraiment heureux par votre carte pleine de charme et de bonté. [...] Je reste encore quelques jours ici et vers le 15ème je pars pour Sofia.” (Kedves Ilia, igazán nagy örömet szerzett kedves és jóságos lapjával. [...] Még néhány napot itt maradok, és 15-e felé Szófiába utazom.”) Esetleges további levelezésük nincs a gyűjteményben.

Egy másik, félig privát kapcsolatról tudósít Adorján Ilona Heltainak címzett három párizsi levele (PIM V. 3823/9). Ilona férje, az író, újságíró és műfordító Adorján Andor (1883–1966) fordította franciára többek között Molnár Ferencnek *A hatyú* című darabját Pierre La Mazière-rel együtt, amelyet a párizsi Odeon Színház játszott 1927-ben.⁶³ Az első levél 1927 márciusában kelt: kiderül belőle, hogy ezt a levelet egy korábbi, jelenleg nem ismert levélváltás előzte meg:

⁵⁷ Heltai visszaemlékezése isztambuli tartózkodására: HELTAI Jenő, „Kefsiz” in HELTAI, *Színes kavicsok II.*, 235–241.

⁵⁸ HU BFL – VII.192 – 1909 – 1068

⁵⁹ HU BFL – VII.217.a – 1900 – 0334

⁶⁰ HU BFL – VII.2.c – 1910 – V.0698

⁶¹ DÖME Attila, „Egy »nyomdafestéket el nem bíró« ügy a Tormay Cécile per”, Keszthely, 2013; KURIMAY Anita, „A Tormay-affér mentalitástörténeti tanulságai”, *Aetas* 31, 2. sz. (2016): 70–82.

⁶² HU BFL – VII.154.a – 1922 – 0526

⁶³ „»A hatyú« a párizsi Odeonban”, *Tolnai Világlapja*, 1927. febr. 16., 54.

„Puisque vous répondez si gentiment à ma lettre, je deviens aussi plus familière voyez-vous. [...] Je vous imagine trop occupé pour vous demander de nous écrire de temps à autres, mais j'espère bien qu'à votre prochain voyage à Paris vous me ferez tigue. Votre santé est tout à fait rétablie j'espère et le souhaite de tout coeur.” („Kedves Heltai barátom, Mivel olyan kedvesen válaszol levelemre, én is jobban megismerem. [...] Túl elfoglaltnak képzelem ahhoz, hogy azt kérjem, időről időre írjon nekünk, de remélem, hogy amikor legközelebb Párizsban jár, ismét találkozunk. Remélem, és teljes szívvel kívánom, hogy egészsége teljesen helyreálljon.”)

Fél évvel később, decemberben írt levelében Adorján Ilona kifejezi örömét, hogy Heltai meggyógyult: „mes chaleureuses félicitations pour votre guérison et du fond du coeur j'espère que la cure de repos vous remettra tout à fait sur pied. Si toutefois il y a un veritable repos possible pour Vous.” („[...] gratulálok gyógyulásához és szívből remélem, hogy a pihenés teljesen lábra állítja. Ha egyáltalán lehetséges Ön számára az igazi pihenés.”) Adorján Andor folyamatos munkakapcsolatban állt Heltaival a magyar és francia színházaknak készített fordításai kapcsán, amint ezt 1926 és 1950 között kelt levelei tanúsítják (PIM V.3823/7).

7. Összegzés

A levelek elemzése számos részlettel gazdagítja Heltai francia és frankofón irodalmi és színházi kapcsolatairól alkotott korábbi képet. A sajtóhírek, a visszaemlékezések és a levelek kiegészítik egymást: a gyakran napról napra tudósító újságcikkekhez képest a levelek az író egy másik, emberi arcát mutatják meg, aki inkább szakít időt levelet írni egy Franciaországban élő magyar asszonynak, minthogy száz–százötven sort írjon párizsi élményeiről vagy a francia vendégszeretetről. A Budapestre látogató külföldi vendégek köszönő levelei tanúsítják Heltai vendégszeretetét.

Heltainak Marius Boisson-nal maradt fenn a leghosszabb ideig tartó (1925–1938) és legterjedelmesebb levelezése. A legközvetlenebb, tegeződésbe átváltó levélváltást Denys Amiel-lel folytatta (1928–1938). Barátságát e két személlyel a sok személyes találkozás és a műfordításokban megnyilvánuló munkakapcsolat erősítette. A franciaúl megjelent regényére a sok udvarias köszönőlevél mellett René Chartól kapott igazán őszinte és spontán reakciót. Ennek fő oka alighanem Char Heltaiéhoz közel álló szürrealista költői világában keresendő.

A levelezésnek a 20. századi francia-magyar irodalmi kapcsolatok szempontjából is vannak tanulságai. Heltai ismert számos Párizsban élő magyar újságíró, munkakapcsolatban állt többek között Adorján Andorral, Pallós Istvánnal és Gara Lászlóval. Többen, így Csapó Zsigmond, Gara László, Glasner Miksa, Révész András, Maxime Wexner fordították műveit franciára, de gyakran gyengén, noha Heltai

bizonyára a számára elérhető legjobb fordítóval dolgoztatott. A fordítás minőségén bukott meg Heltai több művének francia megismertetése. Magyar fordító nem volt képes olyan műfordítást készíteni, hogy az megfeleljen a francia színházak vagy könyvkiadók igényeinek. Szinte mindig szükség volt francia adaptátorra, aki a fordítás mellett íróként is tevékenykedett. Ilyen volt 1910 körül Stephan Lemonnier, majd az 1920-as évek második felében Marius Boisson. Ahogy Heltai írta egyik visszaemlékezésében: „A fordításnak egyetlenegy rendszabálya van csak: jól kell fordítani.” Ő maga több mint százötven színdarabot adaptált sikeresen különböző idegen nyelvekből, főként franciából, az ő művei viszont csak igen korlátozottan jutottak el a francia közönséghez.

Gaál Gabriella¹

OLVASÁSI ALAKZATOK A NŐI TEST ANTROPOLÓGIÁJÁHOZ TÓTH KRISZTINA *VONALKÓD* CÍMŰ KÖTETÉBEN

Tóth Krisztina verses-² és prózaköteteiben egyaránt központi szerepet tölt be a test reprezentálhatóságának kérdésköre. A test szövegszervező elemmé válására legkézenfekvőbb példa talán a *Pixel – szövegtest* – című kötet, melynek mindegyik fejezete egy-egy testrész történetét mutatja be. Ám a fejezetek, a testrészek összeillesztésével nem egy reális test képét kapjuk, hiszen kétnemű szövegtest jön létre, mely különböző testekből kiszakadt fragmentumokból épül fel. A kötet szerkezete, a fejezetekre bontás a regényszerűség felé mutat, mégsem rajzolódik ki összefüggő, kerek történet. A *szövegtest* alcím azonban egyúttolvasásra készlet, azt sugallva, hogy a testrészek történetei valahogy mégis összekapcsolódnak. A *Pixel* prózai előzménye Tóth Krisztina első novelláskötete, a *Vonalkód*, (2006), melyben egy olyan ábrázolásmód és narratív technika kibontakozása figyelhető meg, amely a későbbi prózakötetekben is erőteljesen jelen van (a *Pixel* mellett például *Hazaviszlek, jó?*, *Pillanatragasztó*, *Párducpompa*).

Jelen tanulmány a *Vonalkód* korporeális narratológiai szempontú elemzésére vállalkozik. Ez a szempont azt a felismerést implikálja, hogy a testnek központi szerepe van az elbeszélésben, formálja az elbeszélői koncepciókat és a karakterábrázolást, azaz a testábrázolás befolyásolja a narratívát. De nemcsak azért nevezhető korporeálisnak a narratíva, mert fontosak a szereplői testek, hanem azért is, mert a szöveg artikulálódhat a testen keresztül, elvégre az elbeszélésmód megértése, elemzése az emberi test megjelenítésének sajátos módjától is függ.³ A vizsgálódás abból az előfeltevésből indul ki, hogy egy adott kor társadalmi kontextusában mindig probléma a női testet a saját identitás forrásává tenni. Ennek tükrében az elemzés egyik kiindulási kérdése az, hogy miként ad értelmet az elbeszélés az emberi testnek, amit nem pusztán tematikus és kulturális hatások formálnak, hanem narratív fogalmak is, melyek segítségével a szöveg reprezentálja a testet. Továbbá a kötetben olvasható történetekben a nők számára a szerelem, a párkapcsolat nem az, aminek tanulták, gondolták. A kiábrándulás, az összezavarodás és a trauma visszatérő elemei az elbeszéléseknek, amelyek olvasása során felmerül a kérdés: hogyan azonosítja magát

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének hallgatója.

² Például: *Őszi kabátlobogás* (1989), *Árnyékember* (1997), *Porhó* (2001), *Síró ponyva* (2004).

³ Daniel PUNDAY, *Narrative bodies. Toward a corporeal narratology* (New York: Palgrave Macmillan, 2003), 15.

egy nő, miféle identitása lehet, ami független a férfi/többségi társadalom által meghatározott elvárásoktól, *nőiskripttől*?⁴ A tanulmány a szereplői testek elemzésekor kísérletet tesz visszatérni a fentebb megfogalmazott kérdésekhez és a kiemelt novelákból vett példákkal választ találni rájuk.

Vonalhatárok

A kötet tizenöt történetének egymáshoz kapcsolódását biztosítja az alcímekben szóösszetételekként szereplő „vonal”-motívum. A vonalak képesek elhatárolni és összekötni a különböző emberi kapcsolatokat és általuk az eltérő idősíkokat is. A mindig névtelen és váltakozó elbeszélők gyerekekből felnőttekké válnak és elindulnak a testről és a nemiségről való tudás megszerzés útján, a *Vonalkód* történetei így a nővé válás,⁵ a női léttapasztalatok világába való beavatásként is funkcionálnak.

A *Vonalkód* történeteinek névtelen női elbeszélői a visszaemlékezéssel mutatják be testük történetét, és az elbeszélések főleg valamilyen sérelemre, fájó emlék feltárására fókuszálnak.⁶ Legyen szó akár szülésről vagy vetélésről, a tapasztalat olyan élménnyé változik, amely kimozdítja az elbeszélőket a megszokott pozíciójukból és megbolygatja az addig otthonosnak vélt világ rendjét. A tapasztalatoknak⁷ megtörténés jellegük van, amit a szereplők passzívan élnek át, de ez a fordulat sorseseménnyé⁸ válhat, mely fenyegetheti az identitás integritását. Az élettörténetet valamilyen titokzatos, beláthatatlan egység hatja át, ami nem más, mint a sors. A sors az életnek a

⁴ Lásd bővebben: BOLLOBÁS Enikő, *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* (Budapest: Balassi Kiadó, 2012), 69.

⁵ HORVÁTH Györgyi, „Húzni egy vonalat. Tóth Krisztina: *Vonalkód*”, *Jelenkor* 49, 11. sz. (2006), hozzáférés: 2018.08.15. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1113/huzni-egy-vonalat>
A történetek gyermeki nézőpontjai az 1970–80-as évekbeli szocialista Magyarországnak láttatásában érvényesülnek, míg a felnőttkori én elbeszélései már többnyire a rendszerváltás idejére vagy utánra tehetőek.

⁶ TENGELYI László, *Élettörténet és sorsesemény* (Budapest: Atlantisz, 1998), 22. Tengelyi László értelmezése szerint, amikor az én saját élettörténetét próbálja elbeszélni, akkor egyben megkísérli felfedezni a narratív identitását, mely őt alkotja.

⁷ Vö. TENGELYI, *Élettörténet és...*, 27. A tapasztalatok elbeszélésével az élettörténet eseményeinek értelmet adhatnak, ám egy válsághelyzetben bekövetkezik a meghasonlás vagy másképp nevezve az önhasadás, mikor azok a történetek, amelyekkel a szubjektum az önazonosságát önmaga és mások számára rögzíteni próbálja, helyreigazításra kényszerül.

⁸ Vö. TENGELYI, *Élettörténet és...*, 45. A sorseseményt az elbeszélők megpróbálják körülírni, meghatározni mibenlétét, hogy valahol az elbeszéltek és még elmondhatók háttérében húzódik meg. A sorsesemény hatására az elbeszélők nem lesznek annyira különbözőek, hogy ne maradnának meg önmaguknak. A traumán átesett én megőrzi identitásának azon részét, mely által még önmaga maradhat, csupán egy új, idegen élmény tör be a tudatalattijába, melyet valahogy fel kell dolgoznia és integrálnia a saját élettörténetébe.

„*rejtett egyöntetűségét*”⁹ sugallja, amely révén el lehet beszélni az élettörténet sorssá szövődő idejét.¹⁰ A sorseseemény egyben határtapasztalat, hiszen a léttapasztalatok addig rögzült értelmei érvényüket veszítik, és az önazonosságot az idegenség élménye veszélyezteti. Az új tapasztalat pillanatában traumatikus csönd, némaság következik be, mely megbontja a történet egységét, illetve az önazonosság homogenitását.¹¹ De az identitásnak van egy olyan magva, amely minden változás közepette megőrződik, mivel minden átalakulás, krízishelyzet, amelyen a szubjektum átesik, egyetlen homogén történet részeként beszélhető el. A határhelyzetek által pedig megmutatkozik az önmagasság másíkja, az önmagunk mint másík, sőt az élettörténetben is teret nyer a másság, nem kerülhető el az idegenné válás.¹² A kötet homlokterében a veszteségeiből összeálló ember áll, és az, ahogyan feldolgozza a traumáit.

A tapasztalatok által nemcsak egy test történetét ismerheti meg az olvasó, hanem az adott testtel interakcióban lévő más testeket vagy történelmi, kulturális folyamatokat is, amelyek hatással vannak a test megjelenésére, illetve az identitásképzés folyamatára. A *Langyos tej (Vonalkód)* című novella fogalmazza meg a kötet ars poeticáját. A Nyugat beszüremlését láthatjuk a szocializmus világába. A rendszerváltás előtt a Nyugatról érkezett termékek rendelkeztek csak vonalkóddal, és ezek az áruk különös áhítatot váltottak ki a közép-európai átlagemberből, ugyanis az elérhetetlennek tűnő, csillogó, izgalmas világot jelképezték. Az elbeszélő ironiával viszonyul a Nyugatot csodáló felnőttekhez, akik számára a nyugati termékek a földi mennyországot ígérik, az elbeszélő utal arra, hogy ezek birtoklásával voltaképpen az emberek is vonalkódot viselnek, valamint a tetoválások, jellegzetes sebek és hegek is ezt a funkciót töltik be.¹³ A test leolvashatóvá válik olyan értelemben, hogy az embereken látható maszk és jelmez árral rendelkezik, ezáltal pedig a test objektívációja következik be.

A Nyugat-Európában elterjedt vonalkódok többnyire 13 számjegyből épülnek fel. A 13 számjegyű kód 95 egység hosszú és a fehér, illetve a fekete vonalak váltakozásából áll össze, így összesen 30 sötét vonalból áll. A 30 vonal 15 vonalpárra

⁹ TENGELYI, *Élettörténet és...*, 14.

¹⁰ Tengelyi László értelmezése alapján a sorssá szövődő idő valójában „*különnemű összetevők hatását, sőt egymással szembeszegülő tényezők összeütközését érhetjük tetten.*” – TENGELYI, *Élettörténet és...*, 15.

¹¹ DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete* (Budapest: Kalligram, 2013), 53.

¹² TENGELYI, *Élettörténet és...*, 18.

¹³ „A Nyugatról érkezett dolgok ismérve a vonalkód volt: a kis fekete csíkok mágikus vonzerővel ruházták fel az egyébként érdektelen holmikat is, a kód ugyanis egy másik, létezésében megközelíthetetlen világ hírnökeivé avatta őket, egy olyan világéivá, ahol a tárgyakat fényes dobozokba és csomagolópapírba, az emberi testeket pedig puha kelmékbe burkolják. (...) Bizarr módon nekem erről a rabok csuklójára tetovált szám jutott az eszembe, amiből viszszerakéshető az elítélt neve, kora és neme, csak hogy a vonalkód nem a családi suttogásból ismert pokol, hanem a szintén suttogva emlegetett földi mennyország létezéséről adott hírt: a túldolali világeről, amelyben minden van, ahol mindenki szép és boldog, sőt érthetetlenül fiatal is.” TÓTH, *Vonalkód...*, 67–68.

osztható: az 1. a 8. és a 15. vonalpárok elválasztó funkcióval bírnak. Tóth Krisztina *Vonalkód* című kötete 15 történetből épül fel, melyek 15 vonalpárnak feleltethetők meg. A vonalpárok képesek láttatni a novellákban megjelenő kusza kapcsolatok hálóját, az általuk hordozott információ révén pedig felfejthető a test sebeinek, a test hiányainak a története. A kötetben határoló funkcióval bíró elbeszélés lesz az első novella; a *Lakatlan ember (Határvonal)*, a nyolcadik; a *Fekete hóember (Vonalháló)* és az utolsó a *Miserere (Húzni egy vonalat)*. A kiemelt novellák alcímei hangsúlyozzák a határoló funkciót, amelyet a történetek bővebben is kibontanak. Az első és az utolsó novella keretet alkot. Az első novellában Robi, a hajléktalan, aki mindkét lábára amputált, csonkolt, torz testként jelenik meg. Már a létállapota is csonkítást tükröz, hajlék nélküli. A nyolcadik novellában a lift által levágott fejű kisfiú rémtörténete kapcsán is a torzósággal találkozunk, majd az utolsó novellában újfent, amelyben az összefogdosott, étkezési célra amputált combú békák torzóit láthatjuk. Az élet-halál választó vonalai és a haldokló test képeinek visszatérő motívumrendszere keretezi a kötetet. Az önmagát lemeztelenítő, felsebző test felforgatja a társadalmi, kulturális, nemi konvenciókat. Megmutatja a kegyetlen határt az élet és a halál között, melynek láttatója és érzékeltetője a test.¹⁴ A *Vonalkód*ban a test, a testiség és a test elmúlása kerül középpontba; a test válik a valóság töredékességének hordozójává. Mindkét novella a haldokló, roncs testekkel szembesít, e kerettörténetek közötti írások pedig a végtelen vagy véges hiányállapotot, az idegenséget, a létezés fájdalmait reprezentálják.

(Szöveg)testek vonalkódja

Az olvasó a *Vonalkód* mindegyik történetében beteg, sérült, torz testekkel találkozik. A test maga a határvonal, a törésvonal az anyagi, a materiális hús és a megfoghatatlan lélek, logosz között. A különböző testtapasztalatok révén megfogalmazódhat a kérdés, hogy vajon mit jelent testtel rendelkezni vagy testnek lenni?¹⁵ Továbbá felmerül a kérdés, hogy a történetek által vajon a mindig névtelen elbeszélő női profilja körvonalazódik, és a hozzá tartozó test fejlődésének, változásának és emléknymainak lehetünk a tanúi? Mintha a novellákon végigvonuló veszteségek és fájdalmak mellett egyfajta magától értetődő nőiség tenné különlegessé a *Vonalkód* világát.

A fogyasztói kultúrában lehetséges az emberi test leplezetlen kirakatba állítása. A *Vonalkód*ban is az emberi test kerül a kirakatba, de nem tökéletes, hanem hibás „termékként”. A *Vonalkód* tükreiben közölt különböző életképek és észlelt testképek

¹⁴ ORBÁN Jolán, „Testhatársértések – a performativitás kegyetlensége”, in BORBÉLY András, ORBÁN Jolán és PIEDNER Judit, *Irodalom, test, emlékezet* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2014), 36.

¹⁵ Bryan S. TURNER, „A test elméletének újabb fejlődése”, in Mike FEATHERSTONE, Mike HEPPWORTH és Bryan S. TURNER, *A test – Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, ford. ERDEI Pálma (Budapest: Jászöveg könyvek, 1997), 34.

összehasonlításért kiáltanak, folyamatosan emlékeztetve arra az Ént, hogy milyen volt, milyen most és milyen lehetne az élete. A *Lakatlanember (Határvonal)* című elbeszélésben a test és a lélek fogalmi hálójában futnak a különböző eseményszálak, az elbeszélő időse ismerősének az exitusától a fiatal barát halálán át a nyomorék hajléktalan történetéig. Az időse ismerős haldoklásával kezdődik a visszaemlékezés, akitől az elbeszélő undorodik, taszítja a beteg és öreg test. Az elbeszélő viszolyog az ebédétől is, zavarják a szagok, a látvány, a levesben is férgeket fedez fel, de nem mer szólni a vendéglátónak, aki időse kora miatt nem veszi észre azokat. Az elbeszélő teste ellenáll a szituációnak, képtelen feldolgozni a romlásnak indult test látványát, a halál közelségét és a mosdóban szabadul meg a felesleges anyagoktól. A mosdóban zajló jelenetről hirtelen vágással egy tizenöt évvel későbbi történetbe csöppenünk. A tükör teszi lehetővé az időbeli ugrást, hiszen a tükörben látott idősebb arc felidézi a régi visszataszító emléket, mivel a jelenben a test újra találkozik az elmúlással, immár az elbeszélő egyik barátjának halála által. Az elbeszélő még mindig fél a haláltól, de nem kerülheti ki, hogy az elmúlás a test által beszél. A tükörben is a halál jegyeit, az öregedés nyomait véli felfedezni a ráncaiban. A képmás megfigyelésével megszűnik a szubjektum időbeli rögzítettsége, a jelenléte és létrejöhet az egymásra folyton visszatükröződő testképek játéka, illetve a tükörkép képes kiléptetni a pillanatból és feleleveníti a test változásait és az elfeledett, megszűnt testképeket. A tükör mindig a hiányt emeli ki.¹⁶ Az Én pedig a test felé fordul, mivel azt látja, hogy a társadalom a megjelenést az Én egyfajta tükrözésének tekinti, hiszen az elhanyagolt, öregedő testet nem fogadják el, kivetik a *hétköznapi, normális testek* közösségéből és megkülönböztetetté teszik. Az Én állandóan testi hibáival, a hiány alakzataival szembesül, ez a lét pedig egy szerepjátszó Én megteremtését kényszeríti ki, azaz az Énnek el kell fojtania a vágyait, el kell fednie a sebeket, a hibákat és a boldog, gondtalan, szép és tökéletes karbantartott test¹⁷ ideáljához kell hasonlulnia.

A korporeális narratológia segítségével a test működés közben is megfigyelhetővé válik. A narratív szövegek megértése nagyban függ a test modern felfogásaitól,¹⁸ amennyiben az olvasás révén láthatóvá válik, hogy miként járul hozzá a test a narratíváról való beszédmódokhoz, valamint hogy miként elemezhetőek a narratívák. Elvégre lehetetlen egy történetet elbeszélni anélkül, hogy az elbeszélő a testeket ne reprezentálná a narratíván belül. A test az, ami megmutatkozik, az elbeszélés mé-

¹⁶ SZÉKELY Örs, „Az alkotó pihen. A kitérője a művészetből”, in BORBÉLY András, ORBÁN Jolán és PIEDNER Judit, *Irodalom, test, emlékezet* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2014), 115.

¹⁷ Lásd: *Ez itt minek a helye? (Bikini-vonal)* című elbeszélésben: „A Cosmopolitan magazin invitál egy bikini-showra, a jövő évi fürdőruhadivatot mutatják be. Elképzelem, amint a hibátlan, gazellatermetű lányok végigvonulnak a kifutón, aztán elképzelem a saját hasam a gyöngyházfényű csikkokkal, mintha a köldökömből könnyeznék, mintha a barna homokba kicsi kis selyemutakat vágott volna a szélsodrás.” (141–142.)

¹⁸ JABLONCZAY Tímea, „A Test narratológiája”, *Helikon* 57, 1–2. sz. (2011): 97.

diuma, amely nemcsak jól formálható anyagként van jelen, hanem egyfajta út az öntapasztaláshoz, a test testiségének megértéséhez.¹⁹

Az emberi test lehet egy „*anatómiai atlasz és egyben propagandaanyag*”,²⁰ melynek a felületén vagy mélységeiben számos diskurzus érintkezik: antropológiai, feminista, teológiai, orvosi, irodalomelméleti, esztétikai, fenomenológiai, társadalomtudományi.²¹ Az emberi kultúra a testben gyökerezik, amely mindig jelrendszerbe épül, mely túl is mutat a szövegen, hiszen mint láthattuk, különböző diskurzusok hatásainak nyomait őrzi.²² Azok a kulturális hatások és előírások, melyek meghatározzák és szabályozzák a testet, a narratívában is jelként funkcionálnak. A jel, a test „olvasatának jelentése” attól a történettől függ, amely létrehozta azt, ahogy arra Daniel Punday is felhívja a figyelmet: a test a narratív világ egyik meghatározó eleme és a cselekményben is központi helyet foglal el, hiszen hangsúlyossá válhat, hogy a testet milyen impulzusok érik, milyen események hagynak lenyomatot a felszínén, illetve milyen interakcióban van a rajta kívül eső világgal.²³

A posztindusztrializmus korában a fogyasztói kultúra a belső (test egészsége, öregedés késleltetése, betegségek elkerülése) és a külső test (megjelenés, öltözködés, bőrhibák vagy testi hibák) szabályozásával torz testet és általa széttöredezett szubjektumot hoz létre. A női test pedig mintha a kulturális válság egyfajta szimbólumává válna, hiszen a fogyasztói kultúra marketingfogásai is elsősorban a nőket célozzák meg, a női test hibáinak a kijavítására hívják fel a figyelmet. Az *Ez itt minek a helye? (Bikínivonal)* című novellában a női test fejlődése látható. Az elbeszélés a nővé válás folyamatába, a női lét- és testtapasztalatok világába enged betekintést, már maga az alcím is hangsúlyossá teszi a női testtapasztalatokat, hiszen a bikínivonal az egyik legérzékenyebb bőrfelület a női testen. Az apró történetek arról tanúskodnak, hogy idő kell ahhoz, hogy a szubjektum fel tudja dolgozni a meghatározó lét- és testtapasztalatokat, valamint idő kell ahhoz is, hogy ezeket meg tudja fogalmazni. Egy bizonyos időbeli távlatból már lehetséges az addig integrálhatatlannak, feldolgozhatatlannak tűnő élménnytapasztalat nyelvi formába öntése, de a nyelv valójában csak utalni tud a tapasztalatra vagy körülírni azt, így nem tudja teljesen reprezentálni.²⁴

¹⁹ ORBÁN, „Testthatársértések...”, 27.

²⁰ DECZKI Sarolta, „Test, logosz, tánc”, *Helikon* 57, 1–2. sz. (2011): 68.

²¹ DECZKI, „Test logosz...”, 68.

²² FÖLDES Györgyi, „Jeltől a testig. A klasszikus narratológia találkozása a korporitással”, *Irodalomismeret* 16, 1. sz. (2015): 7, hozzáférés: 2018.08.15. http://real.mtak.hu/30850/1/korp.klassz.narrat_v%C3%A9gleges.pdf

²³ PUNDAY, „*Narrative bodies...*”, 7.

²⁴ DECZKI, *Az érzékiség...*, 54.

A történet váltakozó képkockáin egy gyermek válik felnőtt, érett nővé,²⁵ mely folyamat során a társadalom által elvárt *női szkript*nek való megfelelés igénye lesz a domináns. Ennek előírásai a külső test karbantartására vonatkoznak, így kerül a lét- és önértés fókuszába a test, mi több, a matéria, amely szintén a posztindusztrializmus mellékterméke. A nővé válás útjára lépő lánynak meg kell tanulnia elsajátítani a rituálét: a szőrtelenítést, az önbizalomhiány elrejtését, valamint kamaszként a szexuális családok jellemzőit. A kamaszlányoknak a kasztrált²⁶ szerepet kell eljátszaniuk, mivel elvárják tőlük, hogy az illő nőies passzivitást öltse magukra és a szexuális tárgynak tulajdonított vonzerővel rendelkezzenek.²⁷ A felnőtté válás képkockái láttatják az első nagy szerelmi vallomást és együttlétet is, de ezután hirtelen felgyorsulnak a jelenetek. A következőkben a terhességről, a szülés gyötrelmeiről és a szülés utáni, bikinivonalon megmaradt gyöngyházfényű forradásról láthatunk képeket. A nőiséggel az önfejelemnek kell párosulnia, olyan fejelemnek, amely által az elbeszélő képes a császár-metszés minden egyes pillanatát végigkövetni a műtőasztalhoz felszerelt tükröződő lámpában. A tükör, a torzító tükröződés motívuma újra visszatér. A tükör által képes a szubjektum kívülről, idegenként szemlélni a testét, kívül rekedve a folyamatokon, miközben a teste passzív elszenvédője marad a történeteknek. A bikinivonalon lévő seb örökre megmarad, az új, divatos fürdőruhákban látszani fog a heg, örökre a testbe íródott a tapasztalat emléke. A sebek emlékeztetik az elbeszélőt a határvonalakra, a felnőtté, a nővé válás folyamatára, a nőként bejárt életútra.

Érdemes kiemelni, hogy a nő-sztereotípa inkább testi, mint lelki, hiszen hozzá tartozik minden, ami szép. A nő-sztereotípa szolgáloi a kozmetikumok, a fehérne-

²⁵ Az első jelenetben bemutatott gyerektetek nagymértékben hasonlítanak egymásra. A következő „felvételek” által már a kamaszkor első megállójába érünk. Két fiatal fedezi fel a másik testét. Egyre erőteljesebb a két nem közötti különbség. A kétrészes női fürdőruha is jelzi a határvonalat, amikor a női testet már takarni kell, és többé nem lehet hasonló a férfi testtel. A másik jelenetben már a női rivalizálásnak lehetünk a tanúi, hogy kinek van jobb, „nyugatról”, az NDK-ból érkezett fürdőruhája, illetve ki válik először nővé, ami kezdetben még büszkeségre ad okot. Megjelennek a kamaszélet egyéb problémái is, mint a szőrtelenítés és az aközben szerzett sebek.

²⁶ A patriarchális társadalom deformálta a női szexualitást, melynek következtében kasztrált vonásokkal telítődött a női, a nőiség mint kategória. Ilyen kasztrált vonás a félénkség, érzékenység, kiszolgáltatottság érzete. A fogyasztói kultúra által létrehozott tökéletes Nőhöz viszonyítva a „hétköznapi” női kasztráltként jelennek meg. A kasztrált nő igyekszik az elfogadott teljességet és boldogságot sugárzó nőképhez igazodni, mivel így érheti el, hogy felkeltse és fenntartsa a férfi vágyát. Olyan értelemben kell kasztrálttá válnia, hogy meg kell őriznie fiatalágát, bőrének simaságát és rugalmasságát, ráadásul törekednie kell az érzelmentességre, mivel szexuális tárggyá kell változnia, ami nem akarja felfedezni testének titkait, tapasztalatait és általuk önmagát megérteni. A testtapasztalatok megvonásával a nők deszexualizálása következik be. A novella is azt tükrözi, hogy a nő kiskorától kezdve megtanulja a neveltetésének különböző stációiban a szexuális kérdezés, megismerés és kutatás percepciójának tabuját.

²⁷ Germaine GREER, *A kasztrált nő*, ford. GÁCS Anna (Budapest: Corvina, 2002), 75.

műipar és az ékszerek. Az ilyen eszközök a hatást rétegről rétegre akarják felépíteni, míg létre nem hozzák a Nőt, mint tökéletes szexuális tárgyat, amit „egészségesnek” hitt vonalakból és a tömegek által szépnak ítélt jegyek láncolatából formáztak. Ezt a női képet a novellákban megjelenő férfi és női szereplők célul tűzik ki, illetve viszonyítási alapként használják.²⁸ A felnőtt, szülésen túl levő nő a fogyasztói kultúra, a női magazin által közölt istennők képeinek láttán feszeng saját teste miatt és fél, hogy nem kelhet versenyre a tökéletes Lolitákkal. A *Vonalkód* elbeszélő állandóan kívülről vizsgálják magukat, a tükörben megjelenő testüket és a látottnak vélt tükörképet az előírt női testideálhoz mérik, ezáltal a saját test látványa feszengést, undort vált ki belőlük. A test az érzéletekben, az érzéki tapasztalatokban, az érzékszervi észlelések által körvonalazódik, de soha nem látható teljes egészében a szereplő teste, így éri el az elbeszélő, hogy a megfigyelő, az olvasó soha ne ismerhesse meg teljesen a szereplők testét és azok intim titkait. A testtapasztalatokkal való aprólékos játék voltaképpen az elidegenített, tárgyá tette idegen test visszaszerzésére tett kísérlet.²⁹

A perifériára való kirekesztés folyamata összefügg a testtel, valamint a testre/testbe íródó hatalmi viszonyok szorosan összekapcsolódnak a modern társadalmi, kulturális és politikai hatásokkal. A tizenöt novella közül egy történet elbeszélőmódja eltér a többitől. A *Take five (Törésvonal)* című novellában nem első, hanem harmadik személyű a narrátor, az elbeszélő érzékelteti, hogy a főszereplő idegennek érzi magát Párizsban. A hatalom és a törvény ereje ebben a történetben is megmutatkozik. A bevándorlási hivatalban³⁰ a láthatatlan felsőbb hatalom teljes mértékben ellenőrzése alá vonja, vonalkóddal rendelkező termékként kezeli a testet, amelyről leolvashatók az adatok: a test születése, lakhelye, betegségei és a neve. A későbbiekben a történet főszereplője az elfojtott szexualitás felszínre engedésével, a lakótárral kibontakozó szexuális kapcsolat³¹ által fordul szembe a hatalommal, a tárgyként kezelt test képeivel. A szexuális együttlétekkel a szubjektum mintha azt akarná kifejezni, hogy

²⁸ Vö. GREER, „A kasztrált...”, 16.

²⁹ RÁKAI Orsolya, „Test, idegenség, modernitás: Kaffka Margit és a modernség női arca”, *Irodalmi Szemle*, 2016, hozzáférés: 2018.08.15.

<http://irodalmiszemle.sk/2016/09/rakai-orsolya-test-idegenség-modernitás-kaffka-margit-es-modernség-noi-arca-tanulmány/>

³⁰ Értelmezésem szerint a procedura impliciten a koncentrációs táborokra emlékeztető eljárásmoddall kezdődik. A férfiakat és a nőket különválasztják, a férfiak balra, a nők jobbra mennek, le kell vetközniük és különböző termeken végighaladniuk. A hatóság embertelenül, szinte gépként végzi a munkáját, és nem veszi figyelembe, hogy emberekkel foglalkoznak. A narrátor is megállapítja, ha lehetősége lett volna rá, akár le is lőtte volna őket.

³¹ A főszereplő másik lakóval osztozik a folyosó végén található mellékhelyiségen, melynek ajtaját a lakótárs mindig hangosan becsapja és nem tisztítja ki maga után az illemhelyet. Az ismeretlen, rejtélyes férfi izgatja a nő fantáziáját, kíváltképp miután egyik este véletlenül meglátta önkielégítés közben. Egy másik este a főszereplő megelégteli az ajtócsapkodást és kiront dühösen, hogy az addig „láthatatlan”, arctalan férfit leteremtse. Az indulat, a vadállati harag, a saját akarat végül átfordul valami ismeretlenbe és idegen testként valami furcsa örvénybe kerül a férfi karjai közt. „Még kétszer megtörtént ugyanez”. (167)

a vágyakat nem lehet rendszerezni, ezzel pedig a posztindusztrializmus világának vágyközpontú voltára is rávilágít.

A kötet elbeszélőinél az önazonosság helyett a hasadtságra, az ön-idegenségre kerül a hangsúly, amely egyben a korporeális tapasztalata is. A hiányzó dolog hívja életre a vágy tárgyait, a valósághoz való viszony pedig a rend világában élők számára mindig valamilyen fantázián keresztül lehetséges, amely fantázia szólhat a nőről is. Elkerülhetetlen, hogy az ember a fantáziákon keresztül viszonyuljon a valósághoz, a patriarchális társadalom is csak addig működhet, amíg a nő megmarad Másiknak, nincs jelen. A nőkről, a női testről formált fantázia jellemzője, hogy semmi köze nincs a hús-vér nőkhöz,³² és fenn akarja tartani a nő mint megismerhetetlen Másik alakját, a nőiséget mint valódi idegenséget. A nő hiányzik a szimbolikus rendből, a hallgatás diskurzusát pedig a test történetének elbeszélésével, megmutatásával akasztja meg. A testtel mondja el a történeteket, így a női test igen hangsúlyos lesz fizikai voltában, de annak ellenére, hogy az elbeszélések bővelkednek a testiségről szóló képekben, mégis megmarad a női szexualitás szabadsága és védelme.

A *Hideg padló* (Színvonal) című elbeszélésben a fantázia tárgya a férfi lesz, az egykori kedves. A Japán különböző pontjain elhelyezett, egykor közösen írt tizenkét darab szerelmi és erotikus cetlivel a közös múltat, a testközösség emlékeit idézi fel az elbeszélő. A szerelmi együttlétek emlékei az elbeszélő testébe íródtak, testi emlék-nyomokká váltak. A cédulák elhelyezésével a személyiség szándékos lebontására tesz kísérletet, de ezzel a testétől is meg kell válnia, ki kell lépnie a testi emlék-nyomok börtönéből. A szerelmi üzenetek valamilyen körvonalazatlan, betölthetetlen hiányról tanúskodnak. Az elbeszélő emlékekkel tölti ki a másik hiányát. Nem a vágy tárgya válik megismerhetővé, hanem a szerelmi vágy. A férfi emlékképekkel való felidézése, helyettesítése a szerelem gyönyörét próbálja helyettesíteni, sikertelenül.³³ A novella valójában az eltűnt egykori kedvesnek szól, egy utolsó búcsúmonológ formájában, mielőtt az elbeszélő minden emlékszálat elvágna. A cédulákkal és azok történeteivel a főszereplő a személyiség legintimebb régióiba enged betekintést, de mintha ez erőfeszítés is lenne a részéről, hogy a történetek aktív szereplőjévé válhasson, akivel nem csak megtörténtek a dolgok. A visszaemlékezéssel és a cédulák elhelyezésének játékaival próbálja megérteni, hogy mi történt vele, ki is az, aki most ő, hogyan lett az, aki, de a szerelmet, a testi tapasztalatokat és a szexualitást nem lehet teljesen feltárni. A sok kis szerelmi történet nem áll össze egyetlen egésszé, a Másik sem ismerhető meg és több időszik örvénylik egymásba, ami az önazonosság lehetetlenségére is figyelmeztet.³⁴ Az elbeszélő a céduláktól várja a gyógyulást, hogy a rések betapadjanak. A kívánságoktól való megszabadulással a „nusa” állapotát igyekszik elérni, a tisztaságot, mivel csak akkor fog véget érni a közös idő, közös történet, a

³² KALMÁR György, „A női test igazsága”. *Esettanulmányok a női test és az igazság figuratív kapcsolatának történetéből* Chaucertől Derridáig (Budapest: Kalligram, 2011), 33.

³³ KALMÁR, „A női test...”, 165.

³⁴ DECZKI, *Az érzékiség...*, 59.

testközösség emléke, ha az utolsó mondat is elmúlik, elfelejtődik az elbeszélőben, ám a vágyaktól, az emlékektől és kívánságoktól megfosztott én kiüresedetté válik. Magányos test marad. A történet végén kiüresedetten fekszik nyitott kimonóban a hideg padlón. Üres testként, sebhelyek, fájdalmak és emlékek nélküli időtlen és történet nélküli önmaga másaként.

A női test instabil, különböző és megkülönböztetett, az üres és a kitöltendő, a valamihez viszonyított kategória.³⁵ A novellákban visszatérő motívum, hogy az elbeszélő, a főhős kívül reked a történéseken, mivel életében valamilyen törésvonal alakult ki, melynek következtében az Én a testen, az Ő-n kívülre kerül, kívülről nézve önmagát és mindazt, ami mellette-mögötte történik. Van valamilyen érzéki, egyes szám első személyű tapasztalatunk a testről, mely maradéktalanul soha nem artikulálható semmilyen elbeszélésben, nyelvben. A test nemcsak uralhatatlan és újabb jelentések forrása, hanem ő tesz lehetővé minden beszédet és írást. Test és érzékiség, a tapasztalatok nélkül nincs beszéd, nincs kommunikáció, nincs írás és szöveg.³⁶ A *Vaktérkép (Életvonal)* című történetben Kádár János halálának másnapja egy váratlan szakításhoz kötődik, miután az elbeszélő megbukott a történelem-földrajz vizsgán. A sokkoló bejelentés után ugyanaz a védelmi mechanizmus indul el, mint a korábban leírt vizsgahelyzetben. A kívül rekedés szédületének állapotába kerül az elbeszélő, így olyan kilépés következik be, amely lehetővé teszi a társadalmi-közösségi kapcsolatok hálójából való kikerülést.³⁷ A kilépést, a kiszakadást előrejelzi a novella elején leírt életvonal hossza: az elbeszélő bal kezén az életvonal középtájt megszakad, de lejjebb ugyanúgy folytatódik.³⁸ A törésre utal az is, hogy az elbeszélő mindent elkezd, de aztán a közepénél feladja és abbahagyja. A vizsgára készülés folyamán csak a tételek felét dolgozta ki, de ezt támasztják alá a be nem fejezett egyetemi tanulmányai is. A testi-felszíni jel beszédes és sejteti a történéseket. A történetben az elbeszélő sorsában háromféle törés következik be. Az életvonal-törés előrevetíti az egzisztenciális törést, a megszokott világ darabjaira hullását, valami új jön létre és egy át nemidalható úr keletkezik. Bekövetkezik a párkapcsolati törés is: Kádár halálának másnapján egy étteremben látjuk az elbeszélőt és a barátját. A fiú szakít a lánnyal, akit maga alá keríti a hirtelen döbbenet ereje, megkezdődik a kívülre kerülés. Legvégül pedig a testi törés kísérletének eredménye látható, az elbeszélés vége utal egy öngyilkossági kísérletre. Az elbeszélő jobb kezébe az infúzió van bekötve.

³⁵ Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, ford. SZABÓ Valéria, TÓTH László, BARÁT Erzsébet és SÁNDOR Bea (Budapest: Új Mandátum, 2002), 41.

³⁶ DECZKI, „Test logosz...”, 70.

³⁷ KERESZTESI József, „Két bírálat egy könyvről. Tóth Krisztina: *Vonalkód*. Tizenöt történet. Vonalak a vaktérképen”, *Holmi*, 2007, hozzáférés: 2018.08.15.
<http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>

³⁸ „... a barátnőm szerint az az úr olyan volt, mint egy többéves kóma, mint egy zárójel, ami után folytatódott az élet.” TÓTH, *Vonalkód...*, 21.

Ezzel a novella visszautal a történet elején bemutatott megszakadt élvonal képére és a szubjektum testből való kiszakadása véglegesnek tűnik. A kilépéssel az elbeszélő a kilátástalan, beazonosíthatatlan jövő elől próbál meg elmenekülni.

A néma tapasztalat

A test kereteiből kilépő szubjektum átlépi a határvonalat, kívül reked és idegenné válik. Tükörvilágba kerül, ahonnan láthatja, megfigyelheti és kivonhatja magát a személytelen világból, amely nem foglalkozik a lélekkel, csak a testtel és annak cselekedeteivel. Az elbeszélő az eltávolítással nemcsak semlegesíteni igyekszik a történetet, hanem feldolgozni is. A feldolgozó személy kiszakítja magát a szituációból és mint kívülálló, külső tekintettel szemléli önmagát. A szubjektum az eltávolodással kikerül a látszatvilágból, a testekre erőltetett viselkedési normák kényszere alól. A racionalitás diskurzusaiban a test a megszelídített, autonómiáját feladott szubjektivitás képét idézi, amely felett a hatalom uralkodhat. A trauma³⁹ átélése révén az elbeszélők egy bezáró, védő „női” centrumot hoznak létre, amely megóvjá őket egy újabb külvilágból érkező „támadástól”. Az én így visszahúzódik a gondolkodásba, a belső világba, belső testbe, míg a külső test és vele az érzékiség szigorú ellenőrzés alá kerül. Az ilyen én nem rendelkezik időbeliséggel, léte csak a belső világban való rekedtségre korlátozódik. A bensőségességbe való elvonulással az ész, az elme és a testi tapasztalatok szétválasztódnak, így a test „elhagyása” objektivációhoz vezethet. Az én elengedi testét, a testiség a norma és kontroll által vezérelt folyamatoknak kiszolgáltatottá válik. A test szabályozása az érzékiség kontrollját is jelenti, általa pedig a világét, ami a testi tapasztalatokon keresztül ismerhető meg, illetve válik hozzáférhetővé.⁴⁰ Tehát a szerző az elbeszélők történetében bekövetkező védő női centrum helyének megtalálásával képes láttatni azt a folyamatot, amely traumatizálja a nő léttapasztalatait, mivel a traumán átesett női elbeszélők egyfajta eksztázisba esnek, olyan helyet teremtenek a maguk számára, ahol elbújhatnak a kutató tekintetek elől, ahol érintetlen lehet a belső világuk.⁴¹ A trauma átélői képtelenek elszakadni a sokkot kiváltó emléktől, ahhoz fixálódnak, ezzel pedig az időtlenség örvényébe zuhannak.

³⁹ Vö. PINTÉR Judit, *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia* (Budapest: L' Harmattan, 2014), 40. A trauma „atipikus, kimerevített élménynek tekinthető”, olyan negatív élmény, amely a tudatban marad, így a szubjektum számára mindig jelenlévővé válik, nem tud múlttá, azaz feldolgozott tapasztalattá válni. Kialakul a traumapsziché állapota, amikor a veszteség érzete nem enyhül, hanem az állandó ismétlődési jellege miatt és az elidegenedés miatt megmarad, illetve felerősödik, amely kínzó elviselhetetlenséggel jár.

⁴⁰ DECZKI, „Test logosz...”, 75.

⁴¹ Luce IRIGARAY, „A diszkurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége”, ford. MIKLÓS Barbara, in BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud és SÁRI László, *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturáliszmustól a posztkolonialitásig. (Szöveggyűjtemény)*, (Budapest: Osiris, 2002), 487.

A traumatikus élmény nem elbeszélhető, nem tud részévé válni a szubjektum identitásának, a védekező mechanizmus miatt is csak részben, apránként és utólag tud szembesülni az élménnyel.⁴² Az én a védői női centrum teremtésével a társadalom és kultúra által nem ismert regiszttert hozhat létre önmaga számára, amely által megvédheti az intimitását, a női test titkát, ám ennek az lesz a következménye, hogy képtelen lesz az önmegvalósításra.⁴³ Az események nem tudnak tapasztalattá válni, a szubjektum rögzül az élményhez, megreked az élettörténetének egy fázisában és nem lesz képes időben elvonatkoztatni magát tőle. A történetekben visszatérő elem, hogy az átélt trauma konzerválja az ént, aki azt nem tudja harmonikusan az élettörténet egységébe illeszteni, azaz a túlélő szubjektum nem képes uralni az élményt, amely behatolt az énjébe és elvett tőle valamit, olyan idegenséggel találkozok, amelyet nem tud integrálni, nem érzi a sajátjának, pedig az énjének kitörölhetetlen része lett.⁴⁴

Az én bezárása legjobban az *Egy boszorka van (A vonal foglalt)* című novellában figyelhető meg, ahol a szakítás traumatikus volta összefügg az elbeszélő ikerterhessége során bekövetkező elvetéléssel. Az elbeszélő egy gyerekkori traumával indít, a költözés zűrzavarában az apa a kályhába hajította a kislány játékbabáját, amelynek pusztulása előrevetíti a vetélést. A történet végén az elbeszélőt már felnőtt nőként láthatjuk és a férj félrelépésének lehetünk tanúi, amikor pedig kiderül a megcsalás, az én kívül reked a testén. A szubjektum idegenségérzete az elbeszélő teste és az éntudata között szakad fel, a traumában elveszti önmagát. Az én és a test elválak egymástól, idegenné válnak.⁴⁵ A vetelés pedig a sokkos állapot miatt következik be. Pár év elteltével látjuk újra az elbeszélőt, amint megpróbálja kihamuzni a hétvégi ház kályháját a fiával. A kályhával és a hamuval a történet visszacsatol a játékbaba elégetéséhez. A gyerekkori trauma megismétlődött, immár a saját gyermek elvesztésének fájdalmával.⁴⁶ Az elbeszélő fia felidézi az elbeszélőben a szeretett férfit, a szerető képét és a fiú ikrek elvesztésének fájdalmas emlékét. A szeretett férfi foglalt. A fiú utal a hiányra, hogy a történet címe sosem válhat befejezett mondatra vagy mondókává („...három fia van...”), hanem rémtörténetté válik, egy rossz álommal. A terhesség folyamatának része a felejtés, az én felejtése. Az anyaság maga a kettéhasadó női test: testből test, húsból hús lesz. A szülő test hasadása által megmutatkozik az élet és a halál határvonala, a *koimeszisz*,⁴⁷ a hasadás a lélek és a test között. A gyermek elvesztése még jobban elmélyítheti

⁴² PINTÉR, *A nem múlt...*, 41.

⁴³ IRIGARAY, „A diszkurzus...”, 490.

⁴⁴ PINTÉR, *A nem múlt...*, 43.

⁴⁵ SZEGŐ János, „Két bírálat egy könyvről. Tóth Krisztina: *Vonalkód*. Tizenöt történet. A történetek sorsa és a sorsok története”, *Holmi*, 2007, hozzáférés: 2018.08.15. <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>

⁴⁶ KERESZTESI, „Két bírálat...”, hozzáférés: 2018.08.15. <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>

⁴⁷ Lásd bővebben: SZÉPLAKY Gerda, *Az ember teste. Filozófiai írások* (Pozsony: Kalligram, 2011), 128.

a rést, nem lesz, ami betölthetné. A gyermek anyagtalan emlékkép vagy vágy marad, a hiány, a beteljesületlenség elmélyítője. Az elbeszélő női teste a hiány alakzatainak a hordozója lesz, ő maga lesz a rés.

A kiemelt novellákkal bemutatott női test- és léttapasztalat tartozéka a néma tapasztalat ereje. A néma tapasztalat nem megnevezhető, csak körülírható. A tapasztalat legfőbb jellemzője az az intimitás, az a nyelv, az a beszéd mélyén húzódó csönd, amely képes távolságot teremteni. A néma tapasztalat mutatkozik meg az *Ez itt minnek a helye? (Bikínivonal)* című elbeszélésben, mikor az elbeszélőn császármetszést hajtanak végre, vagy mikor a *Hideg padló (Színvonal)* című novellában az elbeszélő üres testként a padlón fekszik, míg az *Egy boszorka van (A vonal foglalt)* című elbeszélésben az elbeszélő a nyelv mélyén húzódó csönd üregébe kerül. Ugyanakkor a néma tapasztalat segít megérteni az elbeszélők, szereplők saját testi-lelki voltát és a Másikkal való kapcsolatukat. A novellák világában fennálló hatalmi rend nem tűri meg a tapasztalat némaságát, a kimondhatatlan intimitást, arra törekszik a testek ellenőrzésével, kategorizálásával (mint ahogy láthattuk a *Hideg padló (Színvonal)* reptéri jelenetében vagy a *Take five (Törésvonal)* bevándorlási hivatalában), hogy ne maradjon megnevezetlen része az észlelésnek, a tapasztalatnak, mivel a megnevezéssel a test az uralom tárgyává válhat és lehetőség nyílik az identitás felszámolására. A hatalom az intim szférákba való behatolással kiüresedett, szétfőrtözött *self*eket teremthet, akik fokozatosan veszítik el identitásukat és irányítható anyaggá, külső testté válnak.⁴⁸

Konklúzió

A bemutatott elbeszélések értelmezése során felmerültek olyan problémák, hogy vajon meddig terjed és érvényes a szubjektum önrendelkezési joga a saját teste felett, milyen helyzetekben válnak kérdésessé a feltételezett női elbeszélők testhatárai, illetve hol kezdődnek és hol érnek véget a kultúraspecifikus hatásokat őrző test vonalai. Az elbeszélésekben a nők, ha fel akarják deríteni, hogy kik ők, és ezt ki szeretnék fejezni, akkor a felszínre kell hozniuk azt, amit elsősorban a patriarchális társadalom nyomott el hosszú évszázadokig): a test megismerését, a lét- és testtapasztalatok összefüggéseit és a szexualitást.⁴⁹ Nem az volt tehát jelen tanulmány értelmezési kiindulópontja, hogy a nő mennyiben különbözik a férfitől, hanem, hogy a nők milyen módon különböznek attól, amit a patriarchális társadalom, a fogyasztói kultúra és a férfiak megalkottak, a tökéletes női termékről. Szét kell választani a nőket a Nőtől

⁴⁸ DECZKI, *Az érzékiség...*, 36.

⁴⁹ Ann Rosalind JONES, „A test írása. – a l'écriture féminine megértése felé”, ford. GYURIS Norbert, in BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud és SÁRI László, *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturáliszmustól a posztkolonialitásig. (Szöveggyűjtemény)* (Budapest: Osiris, 2002), 495.

mint fantáziától. A Nő ennek értelmében nem létezik, csak a hiány betöltésére hivatott fantáziaszerű képződmény.⁵⁰ A novellákból kiemelt női karakterek önértékelési válságban szenvednek, amit a testi sérülések is kifejeznek. A traumán átesett test pedig torzóságába, a hiány üregébe zárul és képtelen lesz kapcsolatot teremteni a külvilággal, olyan helyre kerül az Én, ahol egy párhuzamos tükörvilágban találja magát, ahol folyamatosan a hiánnyal, a tragédiákkal szembesül.

Vonalkód című kötet azért jelentős, mert újszerűen képes megjeleníteni, hogy milyen külső hatások, elvárások és fantáziák alakítják a saját testről és a másik testéről konstruált reprezentációkat. A vonalpárok által szabdalt élet-halál történetekben, a roncs testek világában az elbeszélők révén különböző női fejlődéstörténetek körvonalazódnak. A nővé válás folyamatának pedig elengedhetetlen szignifikánsa a hiány, a széttöredezett szubjektum létrejötte. A történetekben visszatérő tükör-motívum mindig az önazonosság lehetetlenségére, a kitörölhetetlen múlt sorsfordító eseményeire emlékeztet. A tanulmányban bemutatott szempontokkal olyan horizont nyitható Tóth Krisztina elbeszélő művészetére, amely rálátást enged korábban kevésbé vagy éppen egyáltalán nem reflektált trauma- és testnarratológiai sajátosságokra, melyek feltárásával lehetőség nyílhat az életmű egyes prózaköteteinek, például a *Vonalkód*, *Pixel* és *Pillanatragsztó* összekapcsolására. A korporeális narratológiai megközelítéssel kiderülhet, milyen mértékben válhatnak jelentőssé a szereplői testek, illetve milyen új értelmezési perspektívát rejthetnek magukban, melyek mind hatással vannak a szövegre, a narratívára.

⁵⁰ JONES, „A test írása...”, 498.

Hajdu Péter¹

LEHET-E LEÍRNI ESEMÉNYEKET?²

– Szokások és rítusok leírása –

Amikor Mieke Bal azt a következtetést vonja le Rouen leírásából a *Bovaryné*-ben, hogy lám a leírás is elbeszél,³ mintha a tőle telhető legnagyobb dicséretben részesítené a leírást, amiért van benne narratív potenciál is, amiért – ezúttal – el tud árulni valamit a szereplő lelki folyamataiból. Egy másik narratológiai tekintély viszont, Arisztotelész, amikor filozofikusabbnak nevezi a tragédiaköltészetet a történetírásnál, éppen az elbeszélés absztrakt leíró potenciálját emeli ki, hogy tudniillik el tud árulni valamit arról, hogy milyen a világ, milyen valószínűségek és szükségszerűségek irányítják, ami szerinte érdekesebb (filozofikusabb), mint pusztán regisztrálni, hogy mi történt.⁴ A narratológusok azonban ritkán részesítik azért figyelemben a leírást, mert leír.

Ha az elbeszélést a cselekvéssel, a történéssel, az eseménnyel, az állapotváltozással definiáljuk, még akkor is sok olyan szövegtípus akad, amelyek mintha mégis inkább egy elvont sémát írnának le, semmint hogy elbeszélnének, noha csupa cselekvésből állnak. A két legkézenfekvőbb példa az ételrecept és a használati utasítás. Ha a recept úgy kezdődik: „Végy két tojást...”, akkor máris van egy cselekvésünk. Felszólító mód, egyes szám második személy, ami vagy azt jelzi, hogy a cselekvő azonos az imperatív elbeszélés megszólítottjával, vagy egy általános alanyt, de mindenképpen megképződik az olvasóban, amint két tojás vevésével megkezd egy cselekedetsorozatot.

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti Osztályának tudományos tanácsadója.

² 2017 novemberében és 2018 januárjában két nemzetközi konferencia is volt a leírásról: novemberben Pécsen, a PTE BTK irodalom tanszékeinek szervezésében, az OTHA KI12515 sz. pályázatának támogatásával, januárban pedig Budapesten, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Irodalomelméleti Osztálya szervezésében (ugyancsak az OTKA említett pályázatának segítségével).

A pécsi konferencia anyaga könyv formában lát majd napvilágot, 2019 folyamán; a budapesti konferencia előadásai külön-külön tanulmányokként jelennek majd meg. Ebben a számunkban, az itt következő összeállításban egyet közlünk a pécsi, hármat a budapesti konferenciák előadásából (Rudaš Jutka, valamint Görföl Balázs, Hajdu Péter és Tóth Orsolya írásait).

³ *A leírás mint narráció* című tanulmányában ilyen mondatokat találunk: „A leírást most már elbeszélésként olvashatjuk...”, „A regényben szereplő leírás elbeszélő.” Mieke BAL, „A leírás mint narráció”, in *Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Narratívák 2., 135–71 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998), 166 és 170.

⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészeti írások*, ford. RITOÓK Zsigmond (Budapest: PannónKlett, 1997), 1451b1–5.

Persze kezdődhet így is: „Hozzávalók: két tojás...”. De még akkor is valahogy így fog folytatódni: „a tojásokat szétválasztjuk, a fehérjéből könnyű habot verünk stb.”. Csupa cselekedet, csupa esemény, mindegyik állapotváltozást fog eredményezni (legalább a tojások tekintetében), mégis gondolhatjuk azt, hogy a recept nem elbeszéli egy étel elkészítését, hanem leírja, hogyan kell elkészíteni.

A használati utasítások, terméktájékoztatók esetében hasonló a helyzet. Tényleg a konkrét nyelvi megfogalmazás igeiségének mértékétől függene, hogy leírásnak vagy elbeszélésnek kell-e tekinteni? A példám ezúttal egy gyógyszer betegtájékoztatója. Vannak benne nagyon kevésbé igei részek, és vannak nagyon cselekményesek is. A lehetséges mellékhatások első csoportja, a „súlyos allergiás reakciók” leírása nélkülözi az igeiséget: „csalánkiütések, nehézlégzés, hányinger, szédülés, gyengeségérzés”. Viszont mennyi minden történik (vagy inkább történhet) a következő mellékhatáscsoportban!

„Azonnal jelezze kezelőorvosának, ha az alábbiak valamelyikét tapasztalja:

- Friss vagy alvadt vér jelenik meg a székletben. Különösen idősebb betegeknél az emésztőrendszeri fekély/vérzés néha halálos kimenetelű is lehet. Súlyosabb esetekben előfordulhat fekélyes szájnyálkahártya-gyulladás és bélgyulladás súlyosbodása, pl. Crohn-betegség [...].
- Vért hány, vagy a hányadékban kávézacchoz hasonló fekete részecskéket lát. Ezek a gyomorfekély jelei lehetnek.”

Ez már csak elég sűrű cselekmény, és még a legfeltűnőbb állapotváltozás, a halál is előfordul a szövegrészben. Amiért azonban az elbeszélésszerűséghez kétség fér, az az események szétartó, alternatív, diffúz és absztrakt jellege. Itt egy magázódó formula szólítja meg az olvasót/fogyasztót. De ki ő? Minthogy ez esetben tényleg fontos az olvasó ki- és hogyléte, fizikai kondíciói, az elbeszélésszerűséget éppen az ássa alá, hogy a szöveg nem dönti el, ki, mikor, milyen körülmények között hajtja végre a cselekedeteket. És emiatt a cselekedetek jó részére nem is kerül sor. Kétségtelenül elbeszélés lenne a következő: Piri bevett egy fájdalomcsillapítót, de nemsokára azt tapasztalta, hogy vért hány, és ezt azonnal jelezte kezelőorvosának. Azt viszont Piri nem tapasztalhatta, hogy vagy friss, vagy alvadt vér jelenik meg vagy a székletében, vagy a hányadékában, és elbeszélésként az sem volna értelmezhető, hogy Piri különösen akkor hal meg néha az emésztőszervi vérzéstől, ha esetleg idősebb. Piri vagy idősebb beteg, vagy nem, vagy vért hány, vagy alvadt vérdarabokat lát a hányadékában. Piri vagy meghal, vagy nem, nála személy szerint a mellékhatások nem lehetnek néha halálos kimenetűek. Mindazok az események, amelyeket a szövegrész leír, csak különböző emberekkel történhetnek meg. És ugye a legvalószínűbb, hogy Pirivel nem történik meg egyik sem. Ha valaki valamelyiket tapasztalja, akkor áll elő cselekvési kényszer.

Emlékezetesek Genette minimumelbeszélései (Pierre megjött. Megyek.),⁵ amelyekből ő arra következtetett, hogy minden igei forma már eleve elbeszélést hoz létre. Csakhogy az igei forma alany–állítmány viszonyokban létezik. Elképzelésem szerint az elbeszéléshez megfelelő konkrétságú alany is kell, aki/ami az igével viszonyban áll. Az „én”, aki megyek, nagyon konkrét; „Pierre”, aki megjött, nem különösebben konkrét, de ahhoz eléggé, hogy egy elbeszélés alanya legyen. Ha viszont a szöveg igei formáihoz csak üres alanyi funkciók kapcsolódnak, akkor azok csak konkrét aktualizációkban eredményezhetnek elbeszélést, anélkül én inkább leírásnak nevezném az ilyesmit. Jelen esetben a gyógyszer leírásának lehetséges hatásai révén.

A beteg tájékoztatónak feltűnő sajátossága volt, hogy alternatívákat rendelt egymás mellé. Egy folyamatára sem elbeszélés, de kínál útvonalakat lehetséges elbeszélések számára. Ha a fogyasztó tapasztalja a mellékhatások valamelyikét (és persze ahány lehetséges mellékhatás, annyi lehetséges konkretizáció), akkor értesíti orvosát, ha viszont egyiket sem tapasztalja, akkor nem csinál semmi ilyesmit. Az alternatív konkretizációk itt kifejezetten a cselekvő alany testétől függenek. Elképzelhető azonban, hogy más faktorok is befolyásolják a dolgok menetét. Azt gondolom, hogy az olyan szöveg, amely az összes lehetőséget igyekszik feltérképezni, inkább leírás, mintsem elbeszélés, még akkor is, ha cselekedetéről van benne szó. Lehetséges ellenérvként bizonyos alternatív cselekménymeneteket egymás mellé rendelő elbeszéléseket említhetünk. Vannak regények, amelyek két alternatív befejezéssel érnek véget, mint Jókai 1876-os regénye, *Az élet komédiásai*, és az alternatív befejezés manapság nem ritka a populáris kultúrában sem. Előfordul, hogy filmek DVD-változata tartalmaz egy másik végkifejletet is, és a videojátékokról akkor még nem is beszéltünk. A legtöbbet azonban Robert Coover 1969-es *The Babysitter* című novelláját emlegetik az alternatívákat egymás mellé rendelő elbeszélések közül,⁶ hiszen a szöveget felépítő néhány soros elbeszéléstörédek között bőven akadnak olyanok, amelyek kizárják egymást. Coover novellája talán értelmezhető úgy, mint ami leírja egy általában vett kertvárosi babysitter kapcsolatrendszerét, illetve hogy mi minden történhet vele. Bármennyire egyénített is,⁷ ha minden megtörténik vele, ami megtörténhet, akkor inkább általános típusú absztrahálódik. A szöveg mintegy feltérképezi az összes lehetőséget, ami csak megtörténhet a férfivágyak középpontjában álló babysitterrel, viszont semmiféle logikai kapcsolatot – még „vagy-vagy” típusút sem – létesít az elbeszéléstörédek között, ami bizonytalanná teszi (többek között azt is), hogy

⁵ Gérard GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus”, ford. SEPEGHY Boldizsár, in *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, I. köt., 61–98 (Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, 1996), 66.

⁶ További példaként (arra, amit ő „multiverse narrative”-nak nevez) lásd Jan ALBER, *Unnatural narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016), 251, 15. j.

⁷ Hogy mennyire egyénítették a szereplők, az azonban kérdéses, hiszen azonos nevük ellenére a különböző részletekben ugyanarra, vagy valami nagyon hasonlóra esetleg egész másképpen reagálnak, vélhetőleg azért, mert ők maguk más milyenek.

leírásnak kell-e tekinteni. Marie-Laure Ryan az egymást kizáró alternatívák egymás mellé helyezését úgy értelmezte, mint ami választási lehetőséget kínál az olvasónak saját története megalkotására,⁸ ami azonban azt jelentené, hogy az olvasó csak egy történetet választ ki magának ízlése szerint a sok közül, a többtől meg egyszerűen eltekint. Jan Alber, aki számol az ilyen olvasói stratégiával, mint az egyik olyannal, ami alkalmas a nem-természetes elbeszélésék naturalizálására, mégis úgy véli, a szöveg arra készítet, hogy napi rutinjainkkal szakítva eltűnjünk, hogyan működhettek (volna másképp is) a dolgok ott és akkor.⁹

Egy a végén kettéváló cselekmény nem tesz deskriptívvé egy elbeszélést: ahhoz az összes, de legalábbis minél több lehetőség folyamatos tudatosítása kellene. Már a klasszikus eposzok is szerették felvillantani az alternatívákat, jelezve, hogy a dolgok adott esetben „majdnem” másként történtek. Ilyenkor azonban nem szokták végigmondani, csak röviden jelezni, mi következett volna abból. Télemakhosz háromszor hiába próbálta felajzani apja íját, és ha Odüsszeusz nem int neki, hogy leállítsa, negyedszerre talán sikerült volna neki (*Odüsszeia* XXI.128–129).¹⁰ Az ilyen „majdnem-epizódok” egyáltalán nem ritkák az eposzokban.¹¹ Megemlíteni, hogy valami másként is történhetett volna, még ha az elbeszélés részévé válik is valami, ami nem történt meg, nem ugyanaz, mint feltérképezni, hogyan lehet/kell egyes változó körülmények között megvalósítani egy ünnepi (vagy akár hétköznapi) rutint. Arra, hogy hogyan öljük meg feleségünk kérőit, ha húsz év után hazatérünk, nincs recept, nincs bevett szcenárió. Alakulhatott volna másképpen is. Ellenben, mondjuk, egy áldozatbemutatásnak adottak a szabályai, és minden előadódható esetre megvan az előírt reakció.

Leírónak gondolom ezért, ha egy szöveg az ideális eseménymenetet adja elő hortatíve (mit kell csinálni ahhoz, hogy jól hasson a gyógyszer, elkészüljön az a bizonyos étel, össze legyen állítva a polc stb.), de azt is, ha azt adja elő, hogyan csinálnak valamit egy adott közösségben. Következésképpen a választó és a feltételes kötőszók (vagy, ha) utalhatnak a leíró jellegre.

A szokások, rítusok ábrázolását természetesen lehet iteratív elbeszélésnek tekinteni. Ha például azt mondjuk: a bennszülöttek minden újholdkor feláldoznak egy kecskét a holdistennek. Itt is funkciókat jelölünk ki, hiszen az esemény ismétlődésekor a konkrét szereplők változnak. Minden hónapban más a kecske, és időnként változik az áldozópap személye is, a rítus résztvevői, nézői is változnak személy szerint, de nem változnak közösségként (alkalmasint a részvétel a rítusokban teszi őket közös-

⁸ Marie-Laure RYAN, “From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative”, *Poetics Today* 27, 4. sz. (2006): 633–674, 671.

⁹ ALBER, *Unnatural Narratives*, 175.

¹⁰ A jelenet implikációihoz és jelentőségéhez lásd KARSAI György, *Homérosz Odüsszeia* (Budapest: Akkord, 1998), 41–42.

¹¹ Lásd Heinz-Günther NESSEL RATH, *Ungeschehenes Geschehen: Beinahe-Episoden im griechischen und römischen Epos von Homer bis zur Spätantike*, Beiträge zur Altertumskunde, 27 (Berlin: De Gruyter, 1992).

séggé), nem változik a pap és a kecske szerepe sem, és bizonyos szabályok nyilván meghatározzák, ki töltheti be az adott szerepet. Lehet olyan elbeszélés, amelyben mindezek elegendő konkrétságú alanyiságot hordoznak. Vannak azonban szövegek, amelyek nem elbeszélnek, hanem leírják a rítusokat, még ha azok cselekvéssorok is.

Rítusok, szokások, ritualizált szokások ábrázolásával természetesen nagyon sokféle irodalmi, nem irodalmi, és félig-meddig irodalmi szövegben találkozunk. A következő példák olyan szövegekből lesznek, amelyek bár műfajukat tekintve leíró célzatúak (hiszen az etnográfia nép[le]írás, a szociográfia pedig társadalom[le]írás), ugyanakkor rengeteg narratív elemet is tartalmaznak. Vegyük először a *katuyauszi* leírását Bronisław Malinowski *A vademberek nemi élete Északnyugat-Melanéziában* című alapművéből.¹² A kifejezés egy „falú lányainak más helységekre vezetett szerelmi expedícióját” jelenti. Ha egy falú lányközössége elhatározta a *katuyauszi*t, először közvetítőt választanak „hogya megbeszélje a másik falú ifjainál teendő látogatás időpontját és feltételeit.” Ennek a ritualizált szokásnak tehát nincs naptárhoz kötött, ismétlődő ideje, nincs rögzített helye, és különböző feltételei is lehetnek. Ha ez elbeszélés, a szereplői lányok és fiúk két különböző faluból, de bármelyik falvakban megtörténhet ez az eseménysor, a megválasztott közvetítő személye is változó, de a funkció állandó. A lányok „rendszerint kora délután” indulnak el (tehát nem mindig; a napszak is változhat, nyilván attól függően, milyen messze van a célfalú), illedelmesen átsétálnak a kiválasztott falú szélére, és ott nekiállnak szépítkezni, közben énekelnek, zenélnek. „Amikor készen állnak udvarlóik fogadására, azt a dalt éneklük, amelyben előzőleg megegyeztek, s ezzel hívják a fiúkat közelebb.” A jelként funkcionáló dal egyike lehet azoknak a feltételeknek, amelyekről az előzetes egyeztetés folyt. Malinowski ismerteti „a választás szertartását”. „Szokás szerint a párok kiválasztását a vendéglátóknak kell kezdeményezniük, és mindegyik vendég az illendőség szerint köteles minden ajánlatot elfogadni.” Mivel azonban mindenki tisztában van mindkét közösség belső hierarchiájával, a választás mégsem random módon, a spontán vágyak alapján történik, hanem „megelőző vonzalmakra és viszonyokra épül”. Érdemes a választás/ajánlattevés rítusának leírását egészében idézni, hogy lássuk, mennyiféle alternatívát sorol fel a szöveg, amelyek közül a résztvevők mindig csak egyet valósíthatnak meg, de ezek párhuzamosan is folyhatnak, bár olyan is lehet köztük, amely egy adott *katuyauszi* során egyáltalán nem történik meg.

„Ezután mindegyik ifjú szertartásosan felajánl egy kis ajándékot választottjának: egy fésűt, egy nyakláncot, egy orr-dísz, egy fűrt bételdiót. Ha a lány elfogadja az ajándékot, azzal elfogadja a fiút is szeretőjének arra az éjszakára. Ha a fiú jól ismeri a lányt, maga adja át az ajándékot. Ha nem ismeri jól, vagy nagyon félénk, egy idősebb férfi segítségét kéri, aki az ajándékot e szavakkal adja át: »Kam vaotu« (vaotu a.m. látogatási ajándék, bemutatási ajándék), »ez

¹² Bronisław MALINOWSKI, „A vademberek nemi élete Északnyugat-Melanéziában”, ford. BÓNIS György, in Bronisław MALINOWSKI, *Baloma*, 111–246 (Budapest: Gondolat, 1972), 179–181.

és ez adja neked, te vagy az ő szerelme.« A lány nagyon ritkán utasítja el vagy veszi semmibe az ilyen ajándékot; ezzel nagy csalódást és sérelmet okozna a férfinak.”

A fiú négy lehetséges ajándék egyikét adja át (persze lehet, hogy még többféle is előfordulhat), személyesen vagy közvetítő révén. Akkor kér fel közvetítőt, ha nem ismeri jól a lányt, vagy ha jól ismeri ugyan, de nagyon félénk. A közvetítő egy rögzített formulával adja ugyan át az ajándékot, de annak is értelemszerűen van egy variábilis része: a megbízó neve. A lány illendőség szerint elfogadja az ajándékot és az ajánlatot, de nagyon ritkán azért vissza is utasítja. Az alternatív lehetőségek számbavétele és szereplők helyett lazán definiált funkciók használata ágensként (lány, félénk fiú, idősebb férfi) teszi a szöveget leírássá és nem elbeszéléssé. És még ennek a szertartásnak is vannak helyi változatai: „a déli falvakban kevésbé finoman zajlanak le, mint az északiakban”.

Amikor Malinowski a *katuyauszi* „teljes illendőségét” méltatja, rátér a hanyatlástörténet elbeszélésére, és az már igazi elbeszélésnek látszik. Régen egy falu lányai minden évben lebonyolítottak két, három vagy akár négy ilyen expedíciót, de aztán már az első misszionáriusok kieszközltek a betiltását, „és a *katuyauszi* rendezett, illedelmes szokása hanyatlásnak indult. De még akkor is, amikor a Trobriand-szigeteken tartózkodtam, Okaykoda lánycsoportjai meglátogatták Omarakanát, Kaybola csapatai Kwaybwagát, az utóbbi falu leányai viszont úgy álltak bosszút szeretőiken, hogy Vilaylimába mentek *katuyauszira*. 1918-as omarakanai időzésem elején betakarításkor több ilyen vendég érkezett, a yam-termés megtekintésének ürügyén; még arra is módom nyílt, hogy lefényképezem őket, és megfigyeljem az ünnepség első szakaszát.” Itt egészen konkrét helyszínek, konkrétan megnevezett szereplők, időpontok és a főszereplő-tapasztaló én állandó jelenléte teszi nagyívű, de szinguláris elbeszéléssé a szövegrészt. De itt már nem arról van szó, hogy milyen a *katuyauszi*, hogyan zajlik, mik a szabályai, hanem hogy az intézmény hogyan hanyatlik a misszionáriusok kártékony befolyása miatt, és hogy az etnográfus hogyan tudhat mégis az egyre ritkább ünnepségek némelyikéről.

A rítus leírásának általánosító, alternatívákat soroló, minden lehetőségre tekintettel levő aprólékosságával szemben Malinowski néhol szeret egyedi esetekre, jellemző történetekre is hivatkozni. A rossz házassággal, házasságtöréssel, féltékenységgel kapcsolatos attitűdök érzékeltetésére például nem tud általános forgatókönyvet kínálni, ott nincs egyetemesen ritualizált eljárás, ezért valamiféle esetgyűjteményt állít össze.¹³ Mindegyik esetben megnevezi a szereplőket és a helyszíneket, és világos, hogy mindegyik esetben a szereplők egyedi döntésén múlik a kimenetel. Ezek mind miniatűr elbeszélések, többnyire tragikus véggel, függetlenek egymástól. Nincs semmiféle leírható szabályrendszer sem arra, hogyan kell elrontani egy házasságot, sem arra, mit kell tenni, ha elromlott – eltekintve attól, hogy a nőnek „mindegyik

¹³ MALINOWSKI, „A vademberek...”, 142–46.

esetben módjában állt egyszerűen elhagyni férjét”. Lehetséges, hogy „egyszerű”, vagyis a közösségi normáknak és szabályoknak megfelelő eljárás nem elbeszélhető: a normál működésmód inkább leírás tárgya lehet, amelyben az ágenseket csak elnagyolt körvonalak határozzák meg. Az egyedi és a normáktól valamelyest is eltérő választásokat viszont nem lehet leírni. Ott elbeszélésre lesz szükség. Világos, hogy a rítusok, szertartások esetében szóba se jöhet az egyedi, nem normatív eljárás.

A *Puszták népében* rengeteg önéletrajzi elem, rengeteg kis elbeszélés is van, de a szöveg mintha inkább illusztrációként használná az egyedi eseteket egy életforma általános leírásához. Az egyedi arra való, hogy mint színekdoché alátámassza az általános igazságát.¹⁴ A ritualizált szokás leírásának jó példája a 17. fejezet eleje, ahol az uradalmi alkalmazottak szerződésének évenkénti meghosszabbításáról van szó. A ritualizált jogi aktusra¹⁵ minden évben október 31-én kerül sor. A rítusnak két neve is van. „Ez volt a »szólítás«, pusztai akasztófahumorról a gatyaremegetetés napja.” Úgy látszik ebből, hogy más néven emlegetik a hivatalos diskurzusban, mint az alávetettek és kiszolgáltatottak szubverzív nyelvhasználatában. A narrátor a fejezet első bekezdésében megemlíti mindkét jelölőt, de a továbbiakban szigorúan ragaszkodik az előbbihez, a hivatalos megnevezéshez. A zsellérek által használt alternatív jelölő csak egyszer megemlítendő antropológiai érdekesség. Ráadásul ezt az alávetettek szempontjából rémisztő, egzisztenciális szorongásokkal járó napot az első mondat rögtön a „lapos hétköznappal” szembeállítva „izgalmas, igazi ünnepnek” nevezi. Ezt leginkább az indokolja, hogy mindenki megtisztálkodva és ünneplő ruhában jelenik meg.

Az ünnep ezek szerint egyszerre zajlik számtalan helyen: az összes dunántúli uradalomban. A szereplők ennek megfelelően mindenütt mások, de a funkciók adottak. Bent az intézőség tagjai ülnek az összetolt asztaloknál, középen a jószágigazgatóval. Az alkalmazottak kint várakoznak, foglalkozások szerint elkülönülő csoportokban. A hierarchikus jelleg nemcsak a munkaadókat és munkavállalókat különíti el, hanem a munkavállalók csoportjait is. Először jönnek az iparosok, legvégül a cselédek. Ráadásul az egyes csoportoknak is vannak vezetői, akiket először hallgatnak meg, és

¹⁴ Ennek megfelelően az irodalomtörténet-írásban szokás is – legalább részben – leírásnak nevezni. „Összeforr benne önéletrajz, gyermekkori emlék, családtörténet a szakszerűen hiteles, szociográfiai érvényességű leírással.” BÉLÁDI Miklós, „20. Illyés Gyula (1902–)”, in *A magyar irodalom története VI*, főszerk. SÖTÉR István, szerk. SZABOLCSI Miklós (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 461–494, 480. „... az önéletrajzi formát s a családtörténeti elbeszélést kitéjesítve [...] képet ad a [...] pusztai cselédség [...] világáról a napi étrend, a munkafolyamatok, az étkezési szokások részletes leírásával, a jövedelemviszonyok, az egészségi állapotok, a nemi szokások, a hiedelemvilág bemutatásával.” DOBOS István, „Az idegenség retorikája”, in *A magyar irodalom története III*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András (Budapest: Gondolat, 2007), 345–351, 345.

¹⁵ FEKETE Balázs, „A modern jog határain túl. A népi szociográfiák jogképéről”, in *Iustitia modellt áll*, szerk. FEKETE Balázs és H. SZILÁGYI István, 75–104 (Budapest: Szent István Társulat, 2011), 90–92.

ha megfelelnek, átállnak a túloldalra: állnak ugyan, de munkaadóként vizsgálják meg beosztottaik szerződés hosszabbítási kérelmét. A párbeszéd (ha párbeszéd) messze-menően formalizált. Az alkalmazott töri meg a csendet, egy „országos formulát” mond, „ősi szöveg szerint”, mégpedig vigyázállásba merevedve: „Ha emberségem, becsületem tetszik – szándékom maradandó.” Ezt mondja tehát mindenütt mindenki. Itt azonban rögtön alternatívákkal szembesülünk: az igazgatóság vagy meg akarja tartani az adott munkavállalót, vagy nem. Illyés először azt írja le, mi történik, ha igen. Elkezdenek beszélni hozzá, és elmondják, miért elégedetlenek vele, és tanácsokkal látják el arra nézve, hogyan kéne viselkednie a jövőben. Ha viszont nem akarják megtartani állásában, akkor szó nélkül átadják neki a cselédkönyvet. A döntés tehát már eleve megszületett, nagyon nincs értelme a további beszédnek, ráadásul „erre a jelenetre nincs hagyományos szöveg”. Ez a rész tehát már nem ritualizált, de azért a narrátor felvázolja, mi is történhet, és egy egyénített jelenetet dúsít fel alternatívákkal:

„A maga találékonyságára hagyott szereplő remegő szájjal küzd mondanivalóival, és a padlót nézi. »Hét gyermekem van, tekintetes uram!« – nyögi ki végre. Nem kap választ. Legfeljebb a gazda vet neki szót, ő porkoláb voltában is érez tán valami közösséget a néppel: »Becsülted volna meg magad.« Az áldozat elmondja még egyszer-kétszer, amit már elmondott. Aztán az erősebb figyelmeztetésre kifelé indul, siránkozva, némán, vagy foga közt átokkal. Ez már az idegektől függ.”

Nyilván nem mindenki mondja, hogy hét gyereke van, csak az olyanok, akiknek hét gyerekük van. Mások talán mást mondanak, de amit mondanak, azt addig ismételtetik, amíg erősen ki nem zavarják őket, viszont ekkor megint csak a vérmérsékletüktől, az idegállapotuktól függ, hogy siránkoznak vagy átkozódnak, esetleg némák maradnak.

Ennek az általános sémának, ennek az „ünnepnek”, szerződés hosszabbítási rítusnak a leírása elég erősen eltér attól a rá következő elbeszéléstől, amelyben a narrátor azt ismerteti, hogyan viselkedett az ő apja minden „szólítás” előtt. Ő bezzeg nem remegő gatyával várta a napot, hanem lehetőséget látott benne, hogy javítson élet-helyzetén, és izgatottan járta körbe a szomszéd uradalmakat, hátha jobb helyet talál, bár aztán végül mindig maradt, ahol volt, de világos, hogy ő nem olyan kiszolgáltatott munkavállaló volt, aki az uradalom kegyétől függött, hanem aki az uradalomnak tett szívességet azzal, hogy maradt. Az egyedi, a szokásostól eltérő, a nem normatív viselkedés ábrázolása iteratív elbeszéléssé válik (amely végül szingulárisba megy át, amikor a család végül mégis úgy dönt, elhagyja a pusztát és házat vesz egy faluban), szemben az általános sémák leírásával. Az apafigura kiválóságának érzékeltetéséhez szükség van a korábban leírt háttérre.

Rítusok, automatizált cselekvési sémák azonban regényekben sem ritkák, leginkább olyan regényekben, amelyek egy a befogadó számára nyilvánvalóan idegen világot ábrázolnak, és ezért sok mindent el kell magyarázni az olvasónak. Ilyen regényből is

nagyon sokféle típus van. A történelmi regények a múlt idegen világába vezetnek be, és az is elég gyakori, hogy egy regény a feltételezett olvasótábor számára ismeretlen társadalmi réteg vagy régió életét mutatja be. A következő három példa ezeknél valószínűleg nagyobb idegenséggel szembesít; az első egy fantasy regényből, a második egy sci-fi-ből, a harmadik egy posztkoloniális regényből való.

A regény – általánosságban véve – a történetre koncentrálna, ezért ha bármily fontos információkat oszt is meg szokásokról vagy rítusokról, azt igen gyakran úgy teszi, hogy egy szereplő tapasztalatáról vagy tudásáról számol be. Előadhatja élményeit egy szereplő közvetlenül, vagy szabad függő beszédben, de az egy adott szereplő felől fókuszált egyes szám harmadik személyű narrátori elbeszélés is a szereplő tapasztalatát közvetítheti. Terry Pratchett *Faust Erik* című fantasy regénye az útleírás narratív sémáira épít, hiszen egy térben és történelemben zajló mágikus utazás története. Eric látogatását a Tezumán Birodalomban, ahol első kívánsága a háromból, „a világ királyságai feletti uralom” válik valóra, olyan bevezetéssel látja el a narrátor, amelyet útikönyvekben szoktunk olvasni:

„A Tezumán Birodalom Közép-Klaccs őserdei völgyeiben híres szervezett piackertjeiről, remekművű, obszidiánból, madártollból és nefritből készített mestermunkáiról, és tömeges emberáldozatairól Quetzacoatl, a Tollas Boa, a tömeges emberáldozatok istenének tiszteletére. [...] A tezumánok az egész kontinensen hírhedtek arról, hogy keresve sem találhatnánk náluk öngyilkosabban komor, ingerlékeny és borúlátó népet, olyan okokból, amelyek hamarosan érthetővé válhatnak.”¹⁶

A mindentudó narrátor bizonyos információkat kifejezetten visszatart, és hagyja, hogy a szereplők maguk jöjjenek rá, mi is folyik ott tulajdonképpen. Ha a szereplők tudnak vagy épp átélnek valamit, a narrátor esetleg elmagyarázza vagy tágabb perspektívába helyezi az olvasóhoz így eljutott információt. Amikor például Széltoló (Erik inkompetens és többnyire értetlen vezetője) kikeresi emlékezetéből és megmondja Eriknek, hogy „A tezumán papok bonyolult naptárt fejlesztettek ki, és mindent tudnak a Korongkurvaturáról (*horology*)” (421), nem sokkal később a narrátor elmagyarázza az olvasóknak, miért van ez így:

„A naptárról mondtak is igazak. A tezumánok réges-rég rájöttek, hogy minden folyamatosan egyre rosszabb lesz, és, mivel szörnyen földhözragadtan gondolkoznak, bonyolult rendszert fejlesztettek ki annak nyomon követésére, hogy mennyivel rosszabb minden egymást követő nap.” (432–433)

¹⁶ Terry PRATCHETT, *Faust Erik*, ford. SOHÁR Anikó (Debrecen: Cherubion, 2001), e-book, Kindle locations 426–431.

A tezumánok Ericet valóban a világ urának tekintik, és először több kosárnyi drágakővel róják le tiszteletüket. A most először végrehajtott, de időtlen idők óta tervezett rítusnak ezt az első részét a regény elmeséli, anélkül azonban, hogy bármi utalna egy későbbi második részre, vagy bármi segítené megérteni az események logikáját. Széltoló viszont rájön, hogy a piramis domborművei azt ábrázolják, mik a tezumánok tervei a második fázist illetően, „hogya mit szándékoznak tenni a Világ Urával.” „Az uralkodónak semmi kétsége sem maradhat, hogy bosszúsak. Talán még odáig is elmegy, hogy levonja a következtetést, a tezumánok ugyancsak dühösek.” Széltoló ellentmondást lát a temérdek drágaság áldozata és az uralkodó tervezett halálra kínzása között. Da Chirm, aki hivatásos utazó, és a történetnek ezen a pontján feláldozásra váró rab, ezt meg tudja magyarázni: „Hát, végül is ő a Világ Ura [...]. Azt hiszem, jár neki némi tiszteletadás.” (565–566) Ez után az egyenes idézet után viszont Széltoló gondolatairól számol be a szöveg szabad függő beszédben:

„Széltoló bólintott. Van ebben valami igazság. Ha már olyan törzs vagy, amely a mocsárban él egy nyirkos erdő közepén, sehol semmi fém, és olyan istent sóztak rád, mint Quetzacoatl, és aztán találsz valakit, aki azt állítja, ő a felelős az egészért, valószínűleg szeretnél némi időt eltölteni annak elmagyarázásával, milyen hihetetlenül csalódott vagy. A tezumánok nem látták semmi okát, amiért finoman kéne bánniuk az istenségekkel.” (567–570)

A rítust tulajdonképpen nem írják le ebben a regényben, aminek nyilván az az oka, hogy soha nem kerül rá sor. Csak a tezumánok képzelik el és vágnak rá. Van ugyan egy vizuális ábrázolása, de a szöveg azt sem írja le. Amit olvasunk, annak a története, hogy az egyik szereplő hogyan értesül a rítusról, és hogyan érti meg, miért kéne éppen úgy működnie. Egy ilyen elbeszélés azonban nem számolhat alternatív variációkkal, következésképpen nem kerülhet túlságosan közel a leíráshoz, ami azt mondaná el, hogyan zajlik valami egy adott közösségben.

Ez a példa azonban egyáltalán nem bizonyítja, hogy a szokások alternatívákkal is számoló leírása nem lehetséges egy regényben. Attól, hogy az adott cselekményben a lehetséges alternatívák közül csak egy (vagy mint a fenti példában, egy sem) valósul meg, a szövegben még bemutatathatja mindet. Ursula K. Le Guin *A kisemmizettek* című regényében, amikor a főhős Anarres, az anarchista hold „fővárosába” költözik, és egyszemélyes szobát kap, az egyedüllétet eleinte valamiféle büntetésként, morális tehertételként éli meg. A narratori szólam (talán a szereplő önelemző belső diskurzusát idézve szabad függő beszédben) elmagyarázza, mért jelenthet problémát az egyágyas szoba Anarres társadalmában.

„Aztán ott volt még ez a külön szoba, erkölcsi tüske volt neki ez is. Ha gyerekként különszobában aludt valaki, az azt jelentette, hogy addig zavarta a többieket a hálóteremben, amíg megelégtették; egoizált, így mondták. A magány egyfajta kegyvesztés volt. Felnőttként a szerelmi élet céljaira használt az ember

különszobát. Minden kollégiumban és otthonban voltak ilyen különszobák, és ha a párok kopulálni akartak, ide vonultak vissza egy éjszakára, egy dekádra vagy ameddig csak akartak. Ha egy pár tartós kapcsolatra lépett egymással, kettősszobába költözött; a kis kommunákban, ahol ilyen szoba nem volt, gyakran hozzáépítettek a kollégium végéhez, miáltal hosszú, újabb és újabb kettősszobákkal megtoldott épületsorok keletkeztek. A szexuális együttléttől eltekintve nem volt rá ok, hogy ne hálóteremben aludjon az ember. Választani lehetett kisebb vagy nagyobb termék között, és ha valakinek baja volt a hálótársaival, átvonult egy másik dormitóriumba. A [...] fürdőben félre is lehetett vonulni, de tisztálkodhatott valaki ország-világ szeme előtt; aki szerelmi életet akart élni, bármikor visszavonulhatott, s ez volt a társadalmi elvárás is; ám minden más visszavonulás diszfunkcionális lett volna, főleg volt, pazarlás. Anarres nemzetgazdasága a magánházakat és -lakásokat nem látta el sem építőanyaggal, sem fűtéssel, sem árammal, és a karbantartásukkal sem foglalkozott. Ha valaki magányos természetű volt, ki kellett vonulnia a társadalomból és saját magának kellett gondoskodnia a létfenntartásról. Ebben nem akadályozta meg senki. Ott épített házat magának, ahol akart [...]. Azok, akik elfogadták az emberi szolidaritás kiváltságait és kötelességeit, csak ott becsülték a visszavonultságot, ahol volt funkciója.”¹⁷

A különböző lehetőségekből adódó különböző cselekménymeneteket körülményesen elmagyarázza ez a részlet. Van egy szokásos, normális életmód, amelyben az folyamatosan a közösségben létezik, a félrevonulás néhány különleges alkalmától eltekintve, amelyek közül a legfontosabb a kopuláció (igaz, azt sem teljesen egyedül csinálja az ember). Az események normál menetétől való eltérés lehetséges okait a szöveg mind számba veszi. Az egoizálás vagy a „magányos természet”¹⁸ más megoldásokat követel, amelyek azonban mindenképpen együtt járnak a közösség morális ítéletével. A főhős egyiket sem választotta az itt felsorolt lehetőségek közül, de világos, hogy Anarresen sokan választották és fogják is választani azokat. Következésképpen ez a részlet nem elbeszéli, ami vele történik, hanem leírja, hogyan mennek a dolgok ebben a világban, hogy megmutassa a szereplő erkölcsi vívódásának társadalmi hátterét.

Aravind Adiga *A fehér tigris* című regényében egy indiai vállalkozó azzal a céllal meséli el saját élettörténetét egy levélsorozatban a magánvállalkozások iránt érdeklődő kínai miniszterelnöknek, hogy az általános példaként szolgáljon. Ezért az életelbeszélés folyamatosan összekapcsolódik a saját világ szabályait és működésmódjait az idegen, a látogató számára elmagyarázó kommentárokkal. A posztkoloniális regénynek ez a változata mintegy az utópiákban szokásos úti beszámolóknak az inverze; míg ott az utazó gyakran részesül idegenvezetésben, miáltal megismerheti a sajátjánál tökéle-

¹⁷ Ursula K. LE GUIN, *A kisémmizettek*, ford. ADAMIK Lajos (Szeged–Budapest: Szukits–Cédrus, 1994), e-book, Kindle locations 1935–1951.

¹⁸ Adamik Lajos a *genuinly unsocial* kifejezést fordította így.

tesebb társadalmat, itt a bennszülött felől fókuszálva halljuk az utazó számára tartott ismeretterjesztő előadást, ami éppen a saját világ tökéletlenségét részletezi. Saját életének egyedi eseményeit az elbeszélő legtöbbször az általános szokások exemplumaként mutatja be, ha csak nem reflektál arra, hogy saját tettei az általános szabályok ellenében, kirívó ellenpéldaként értelmezendők. Ez a struktúra néhol lehetővé teszi a többé-kevésbé ritualizált szokások alternatívákat is tekintetbe vevő leírását.

Erre jó példaként szolgál az indiai választásokat ismertető részlet. A főhős karriertörténetében a választásoknak nincs különösebb szerepe, hiszen az itt ábrázolt demokráciában a helyi hatalmasságok – miután eldöntötték, hogy melyik párt vesztegetheti meg őket – egyhangú szavazásról számolnak be hivatalosan, anélkül, hogy a szavazókat egyáltalán beengednék a szavazóhelyiségekbe. Egy adott választást megelőző kampányt részletesen elbeszél a szöveg, és amikor a hatalmi csoportok egyezsége jutnak, a narrátor-főhős átadja a szót az apjának: „Mindig így megy ez [...]. Tizenkét választást láttam már... Öt országot, öt államot, két helyet... és tizenkétszer szavazott valaki más helyettem.”¹⁹ De nem egyszerűen arról van szó, hogy mindig minden választó távolról, szomorúan, de beletörődve szemléli a választást. Van alternatív viselkedési mód is, és a következő két oldalon erről számol be az elbeszélő. Ezúttal is egyedi esetet ad elő, de mindvégig hangsúlyozva, hogy ez a fajta viselkedés is gyakori és általános, az alternatívára is megvan a kialakított szcenárió.

„A választás napján egy ember megőrült.

Ez minduntalan megtörténik, a Sötétség²⁰ minden választásán.

[...] megpróbálták lebeszélni, de csak félszívvel.

Láttak már ilyesmit azelőtt is. Ezt az embert már nem lehetett megállítani.”²¹

A megőrülés azt jelenti, hogy valaki megpróbálja maga leadni a szavazatát. Ez is lehetséges, „minduntalan megtörténik”, hogy egy-egy ember szavazni akar a választásokon. Az elbeszélő csak azt az esetet meséli el, amelynek ő maga tanúja volt, de világossá teszi, hogy ez a választási rituáléba belekódolt alternatíva. Mire ez a bizonyos őrült a szavazóközhöz ér, a szavazatszámolás már véget ért, az eredményt is kiírták (mindenki ugyanarra a jelöltre szavazott), és éppen a győztesnek gratuláló plakátot szegez ki. Amikor közli, hogy szavazni akar, agyonverik a rendőrök. Így zajlik tehát a választás mindig: hangos kampány után az elit csoportok megegyeznek egymással, majd ünnepélyes keretek között, de a választópolgárok részvétele nélkül lezajlik a választás, az eredmény mindig egyhangú, és a győztest látványosan megünneplik. Ha viszont valaki mégis szavazni akar, azt megölik. A narrátor-főhős világossá teszi, hogy nemcsak akkor és az apa tanúsága szerint korábban mindig

¹⁹ Aravind ADIGA, *A fehér tigris*, ford. GRESKOVITS Endre (Budapest: Cartaphilus, 2010), 95.

²⁰ A falusi India, illetve az elnyomottak Indiájának szimbolikus megnevezése Adiga regényében.

²¹ Uo.21

volt ez így, hanem azóta is. Az elbeszélés idejében őt gyilkosságért körözik, és hamis identitással él szülőföldjétől távol, Bangalúrban. Papíron azonban minden évben leadja a szavazatát szülőfalujában.

„A rendőrség pontosan tudja, hol keressen. Annak rendje és módja szerint megtalál minden választáskor a szavazófülkénél, Laksmangarhban, a gajái járásban, mert ott voltam minden országos, állami és helyi szavazáson, mióta betöltöttem a tizennyolcat.

Én vagyok India leghűségesebb szavazója, és máig nem láttam a szavazófülke belsejét.” (97)

A narrátor felnőttkorának első választását mondja el szinguláris elbeszélésben, de mivel folyamatosan hangsúlyozza, hogy a Sötétségben mindig és azóta is mindenütt így zajlanak a választások, és mivel a választópolgárok mindkét lehetséges cselekvési mintáját bemutatja (távol maradni a szavazóközzettől vagy odamenni), a szinguláris elbeszélést az általánosíthatóságot hangsúlyozó és az alternatívákat kiemelő narratori kommentárok egy társadalmi rituálé általános leírásává is teszik.

Valószínűleg nehéz lenne olyan leírást találni bármilyen irodalmi szövegben, amelyikben egyáltalán nem történik semmi, amelyikben egyáltalán nem telik az idő, amelyikben csak állapotot kifejező igék, vagy esetleg csak a létige szerepel. Ebből azonban nemcsak az következhet, hogy a leírás elbeszélés is. Ha egy elbeszélés azt próbálja bemutatni, hogyan kell csinálni valamit, vagy hogy hogyan szokás csinálni valamit egy adott közösségben, akkor a különböző, esetenként alternatív cselekedetek elmondása a működésmódok leírását eredményezi.

Tóth Orsolya¹

LEÍRÁS A KÉZÍRÁSRÓL

– Fiziognómiai portré a 19. századi regényben –

Előadásomban a deskripció egyik alesetét, avagy a tágabb értelemben felfogható ekphraszisz lehetőségét vizsgálom, mely Mitchell összefoglalása alapján „magában foglal minden olyan, a konvencióknak megfelelő leírást, mely egy személy, hely, kép stb. elképzeltetését célozza.”² E variációk közül elsőként a személy, pontosabban a szereplők leírására fókuszálok a 19. századi regényben, később pedig azt elemzem, hogy miként készíthető leírás a kézírásról, és milyen funkciót tulajdoníthatunk neki. Újabban a korporeális narratológia kidolgozói kezdték el hangsúlyozni, hogy a human testek megrajzolását egy narratíván belül minden esetben meghatározza, hogy a test-kép történetileg kondicionált.³ A 19. századi irodalom esetében e kulturális kontextus egyik összetevője az újkori fiziognómiai irodalom.

A *fiziognómia* kifejezést Békés Enikő egyik tanulmánya alapján úgy határozhatjuk meg, hogy több évezredes története során osztozik azon előfeltevésben, hogy az ember külső jegyeiből, az arcvonásokból, a testalkatból következtetni lehet a „belső” jegyekre, különböző tulajdonságokra, a jellemre, a karakterre. A test és a lélek összefüggéseit kutatja.⁴ A definiálás nehézségeit elsősorban az okozhatja, hogy történeti kontextustól és kulturális tradíciótól függ: mit tekintünk egyáltalán jellemnek, karakternek, külső „jegynek”, amit valahogyan „olvasni kell”? Mit gondolunk a testről és a lélekről, nem is beszélve a kettő viszonyáról? S nem véletlenül kerültem a fiziognómiával kapcsolatban a *tudomány* kifejezést. E megismerésforma értékelése

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa.

² W. J. Thomas MITCHELL, „Az Ekphraszisz és a Másik”, ford. MILIÁN Orsolya, in W. J. Thomas MITCHELL, *A képek politikája*, szerk. SZÖNYI György Endre és SZAUTER Dóra (Szeged: JATE Press, 2008), 194. A fogalomról bővebben: MILIÁN Orsolya, „Az ekphraszisz eredetei”, in MILIÁN Orsolya, *Képes beszéd*, 22–47 (Budapest: Jak–Prae, 2009).

³ Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies. Toward a corporeal narratology* (New York: Palgrave Macmillan, 2003). FÖLDES Györgyi, „Jeltől a testig. A klasszikus narratológia találkozása a korporeálissal”, *Irodalomismeret* 17, 1. sz. (2015): 6–12.

⁴ BÉKÉS ENIKŐ, „Mutasd az orrod, s megmondom, ki vagy, avagy miről írnak a fiziognómusok”, *Ókor* 2, 3–4. sz. (2003): 58. A fiziognómia jelentőségéről a 19. századi kutatásokban: TÓTH Orsolya, „Az arc olvasása? Fiziognómiai szemlélet a 19. századi magyar irodalomban”, in *Bölcsész Akadémia* 2., szerk. BÖHM Gábor és FEDELES Tamás, 27–43 (Pécs: PTE, 2015).

az elmúlt kétszáz esztendőben alapvetően megváltozott. Az újkori fiziognómia egyik kiemelkedő képviselője, Johann Caspar Lavater a 18. század végén még úgy fogalmaz, hogy a fiziognómia hamarosan tudomány lesz, s olyan státusra tesz majd szert, mint a matematika. Lavater jóslata azonban nem vált valóra, s részben éppen az ő munkáit ért bírálatok nyomán válnak közismertté a tudományos státust megkérdőjelező ellenérvek. Erre utal legjelentősebb kritikusa, Georg Christoph Lichtenberg.⁵ A kérdésről írott szatírája az antifiziognómikus gondolkodásmód parodisztikus példája,⁶ amelynek ábrái (például a disznó és kutya farkának árnyképei) segítségével teszik nevetségessé Lavater módszerét. Lichtenberg elgondolása Lavaterrel szemben arra épült, hogy a fiziognómia legfeljebb művészet (Kunst) nem pedig tudomány (Wissenschaft).⁷ E rövid ideig tartó diadalmenetre utal Umberto Eco szellemes megfogalmazása: „A fiziognómia nagyon régi tudomány. Avagy jobban mondva, az, hogy *tudomány* (kiemelés tőlem: T. O.) lenne, nem biztos, de hogy régi, az igen.”⁸ Lavater egykori felismerését azonban kritikussai sem cáfolták: a fiziognómia része a mindennapi gyakorlatnak. Megfogalmazása szerint egy-egy találkozás alkalmával azok is fiziognómiai ítéletet hoznak, akik soha életükben nem hallották a kifejezést. A fiziognómiai tanításokat érintő kritikák lényegét Bacsó Béla így foglalja össze: „senki sem tagadja azt, hogy a külső alapján bizony olvasni tudunk, sőt ítélkezünk, amit azonban értenünk sőt olvasnunk kell, annak a felszín csak bizonytalanul adja meg az alapját.”⁹

Eco írását a továbbiakban úgy is értelmezhetjük, hogy szatíráként cselekményesíti a fiziognómia történetét, de nem tekinthetünk el attól, hogy a történet tragédiaként is elbeszélhető: az előítéletek történetével fonódik össze. Cesare Lombroso¹⁰ fiziognómiai indíttatású, a frenológia eredményeit is felhasználó elmélete szerint például a bűnöző hajlam örökletes, s felismerhető testi anomáliák formájában jelenik meg. Lavater munkájának olvasása során komoly önuralomra lehet szükségünk, amikor a szerző nők szellemi képességeinek korlátait, vagy éppen nemzeti fiziognómia sajátosságait ecseteli. Azt sem nehéz belátni, hogy a rasszizmus „elmélete” is szoros összefüggésben van a nemzeti fiziognómiával. E diskurzustípus rossz hírét azonban nem kizárólag a 20. század tragikus történései alapozzák meg. Ahogyan Richard

⁵ Georg Christoph LICHTENBERG, *Schriften zum Physiognomik-Streit: Über Physiognomik wider die Physiognomen. Fragment von Schwänzen*, Hg. Karl RIHA (Gießen: Anabas-Verlag, 1970). Az utóbbi magyarul: „Töredékek a farkakról”, ford. CSOBÓ Péter, *Vulgo* 4, 2. sz. (2003): 84–87. Lichtenberg Lavater-kritikájáról: Hans BELTING, *Faces. Az arc története*, ford. HORVÁTH Károly (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2018), 113–122.

⁶ Charlotte M. CRAIG, „A Rigid Issue: Lichtenberg versus Lavater”, in *Anthropology and the German Enlightenment: Perspectives on Humanity*, ed. Katherine M. FAULT (Lewisburg: Bucknell University Press, 1995), 70.

⁷ Uo., 61.

⁸ Umberto ECO, „Az arc nyelvezte”, ford. KUNKLI Enikő, *Magyar Lettre Internationale* 13, 19. sz. nyár (2004).

⁹ BACSÓ Béla, „Phüszisz és Idea: Schiller korai műveihez”, *Alföld* 52, 1. sz. (2006): 66.

¹⁰ Cesare LOMBROSO, *L'uomo delinquente* (Torino: Bocca, 1878).

T. Gray¹¹ fogalmaz: „áldozatul esik a pozitivizmus tudományoszményének és a felvilágosodásénak”. Az (el)hallgatás ellen azonban lehetnek érveink, ha célunk nem egy védhetetlen gondolatmenet rehabilitálása, hanem egy diskurzus-típus történeti, esztétikatörténeti összefüggéseinek feltárása, s azon érvrendszer ismertetése, amely erre reagálva a külső-belső, test-lélek oppozíció újragondolására és részben felszámolására tett kísérletet.

A történeti stúdiumok szempontjából az adja meg a fiziognómiai irodalom jelentőségét, hogy azok az emberábrázolás értelmezését elősegítő *forrásszövegeknek* tekinthetők, amelyek lehetővé teszik az egyes szövegek/műalkotások dekódolását.¹² E lehetőség egyaránt vonatkozik a verbális és a vizuális reprezentációra. A fiziognómiai irodalomra vonatkozó tudás egyaránt kamatoztatható a művészettörténeti, az irodalomtörténeti vagy éppen történelmi kutatások során. E lehetőségek közül különösen érdekes a regénytörténet és a fiziognómia kapcsolata. A 20. század első harmada óta egyre több elemzés született: főként Balzac, Stendhal, Zola, Lermontov életművét vizsgálták e sajátos szempont alapján. John Graham megállapítása szerint az volt a fiziognómiai tanok alkalmazásának elsődleges szerepe a regény műfajában, hogy felmutassa egy karakter valódi/igaz természetét. A homlok formája vagy az arcszín változása leleplezte a szereplő szellemi, illetve morális képességét.¹³ E megközelítés lehetővé tette, hogy a szereplők külsejére vonatkozó leírásokat az előre- és visszaulások rendszerében értelmezzék, különös tekintettel a Lavater által kidolgozott fiziognómiai kánonra. Vagyis az adott szereplő leírását másként ítéli meg, s másféle elvárásokkal szemléli további sorsát a fiziognómiai tanokban tájékozott, illetve újra „tájékoztatót” olvasó. A magyar regénytörténetből ez a megközelítési mód teljes mértékben hiányzott. Éppen ezért öröndetes fejlemény egy olyan monográfia megjelenése, amely többek között a fiziognómiai leírás narratológiai vonatkozásait vizsgálja a 19. századi magyar regényben.¹⁴

Az európai regénytörténetre vonatkozóan – már csak jelentős hatástörténete miatt is – meg kell említenünk Graeme Tytler, a fiziognómiai tradíció és a 19. századi regénytörténet kapcsolatát elemző kötetét. Könyvének egyik fejezete a deskripciót, a szereplők leírásának módszerét vizsgálja az epikus műfajokban. A fiziognómiai tanoknak természetesen már Lavater előtt is fontos funkciója volt a szereplők bemutatásában. Tytler rövid összefoglalása alapján azt mondhatjuk, hogy a homéroszi eposzokban is megfigyelhető, hogy a szereplők külsejének, a szépnek és a rútnek

¹¹ Richard T. GRAY, *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz* (Detroit: Wayne State University Press, 2004), 4.

¹² BÉKÉS Enikő, „Pál apostol fiziognómiája”, in „*Természet az arcodon*”. *A fiziognómia története. Az ókortól a XVII. századig*, szerk. VÍGH Éva (Szeged: JATEPress, 2006), 381.

¹³ John GRAHAM, *Lavater's Essays on Physiognomy*, European University Studies, 18. (Bern: Peter Lang, 1979), 82–83.

¹⁴ KUCSERKA Zsófia, *Könyvbe vésett jellemek. Szereplői karakter Kemény Zsigmondnál és a 19. századi magyar regényben* (Budapest: Ráció Kiadó, 2017). A fiziognómiai tradíció és a regénytörténet kapcsolatáról: 131–155.

morális jelentése volt. Az antik eposzok világában a szereplők fiziognómiai ítéletet hoznak, az arcról felismerhető az illusztris származás, de a zoomorf ábrázolásra is találhatunk példát. A középkori epikában a szereplők hajszínéhez kapcsolódik morális megítélésük. A szőkek erényesek, a vörös hajúak rendszerint árulók, a feketék ördögi figurák. A keresztény hősök szépek, a pogányok csúnyák, s a szép pogányok rendszerint megtérnek. A 17. századra pedig kialakul két meghatározó portrétypus. Az idealizált portré (a női szépség ábrázolásában), illetve a groteszk portré (az ördögi vagy különc figurák esetében).¹⁵ A 19. század elejétől Tytler e portrétypusokhoz képest érzékel változást az európai regényben. A lavateri tanok népszerűségével összefüggő változás részben „mennysiségi” kérdés: a szereplők leírása sokkal részletesebbé válik. Az arc mellett kitérnek olyan jellegzetességekre is, mint a testalkat, a gesztusok, beszédhang, a kézírás, a ruházat, a közvetlen környezet ábrázolása. Másrészt Tytler Lavater fiziognómiai szótárának nyomait is felfedezni véli a 19. századi regényben: olyan kifejezésekkel találkozhatunk, mint a kontúr és a szimmetria, illetve hosszasan kommentálják a morális változás hatását a külső megjelenésre. Mindehhez megfigyelései szerint egy elbeszéléstechnikai módosulás is kötődik: a szereplőt nem kizárólag az egyes szám első vagy harmadik személyű narrátor nézőpontjából látjuk, hanem kettős nézőpontból. Mind a narrátor, mind pedig egy megfigyelő karakter (observing character) kettős nézőpontjából, amely drámai jelleget kölcsönöz a portrénak. A deskripció tehát „szétszakadozik”, több szereplő nézőpontjából látjuk ugyanazt a figurát, s arra is akad példa, hogy egy elképzelt fiziognómuséból.¹⁶ Tytler munkája a történeti háttér általános felvázolása után 19. századi angol, francia és német regényekből származó példák segítségével mutatja be az új portré-típus jellegzetességeit, amelyet posztlavateri portrénak nevez. Elemzésében jórészt kerüli a közvetlen hatáskutatás lehetőségeit, bár – tegyük hozzá – a viktoriánus regényre vonatkozó fiziognómia elemzések ezt később pótolták. Tytler mindezek részletező bemutatása helyett a 19. századi Európában egyfajta „lavateri fiziognómiai klímáról”¹⁷ beszél. Ezt természetesen indokoltta teheti a szerző elképesztő népszerűsége: alapművének 1810-re tizenöt francia, húsz angol, két amerikai, két orosz és egy olasz kiadása jelent meg.¹⁸ John Graham megfogalmazása szerint e munkával annyit foglalkoztak, hogy egy irodalom iránt érdeklődő olvasó aligha kerülhette el a találkozást vele valamilyen formában. Melissa Percival¹⁹ értelmezése szerint Lavater páratlan sikerét az okozta, hogy volt hozzáfűznivalója számos korabeli problémához: a tudás elméletéhez, a nyelv kérdéséhez, a morális és a testi szépség közötti kapcsolathoz, s ehhez sajátos

¹⁵ Graeme TYTLER, *Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes* (Princeton: Princeton University Press, 1982), 123–140.

¹⁶ Uo., 166–181.

¹⁷ Uo., 113.

¹⁸ John GRAHAM, *Lavater's Essays on Physiognomy...*, 61–127.

¹⁹ Melissa PERCIVAL, *The Appearance of Character: Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France* (London: Routledge, 1999), 159–160.

nyelvet talált. Módszerét és szótárát többféle diszciplínából kölcsönözte: hatással volt rá a teológia, a természettudományok és a művészetek. Más értelmezés szerint²⁰ a siker oka az volt, hogy a metafizikait és vallásost tudományos tartalommal ruházta fel. A munka teológiai indíttatására jellemző, hogy a szerző számára az emberi test nem csupán ideiglenes lakhelyül szolgál a szellemnek, amelytől megszabadul a halál után, hanem transzformációra képes: tulajdonosa spirituális karakterének és erkölcsi fejlődésének megfelelően.

A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy Tytler könyve és Lavater munkái alapján a narratológia nyelvén²¹ röviden összefoglaljam, hogy milyen változásokkal kell számolnunk a (Tytler szóhasználatával) fiziognómiai portré esetében.

A fiziognómiai leírás speciális referenciával rendelkezik. Mint korábban utaltam rá, e leírás-típus esetében a „külső” tulajdonságok alapján a karakter belső világára lehet következtetni. A karakter belső változása (például érényes élete) a külsőn is látható nyomokat hagy. Erre utal Emily Brontë regényében Nelly Dean fiziognómiai tárgyú eszmefuttatása, amelyben arra biztatja az ifjú Heathcliffet, hogy a jó szív, majd jó archoz segíti, ám a rossz szív a legszebb arcot is elrútítja, és „rosszabb lesz, mintha csúnya volna.”²² A magyar regény történetében ennek látványos példája Abafi Olivér figurája, akinek narrátori bemutatása szerint „elromlott szíve tükröződött arcán”, majd amikor képessé válik uralni szenvedélyeit, ez ismét láthatóvá válik külsején.²³ Vagyis ha Philippe Hamon javaslata szerint a leírás három területét vesszük figyelembe: a szereplő lényére vonatkoztatott név, fizikai portré, pszichológiai portré, akkor úgy fogalmazhatunk, hogy a fiziognómia tradícióban az utóbbi kettő, a fizikai portré és a pszichológiai portré szoros kapcsolatban áll egymással. Eszerint a leírás nem csupán a tárgy „elképzelését” célozza, hanem adott esetben helyettesíti a pszichológiai portrét: például a visszatérő Heathcliff testének változása lélektani változásra utal.²⁴

A Tytler által említett elbeszéléstechnikai váltás a regényelmélet szempontjából a fokolizáció problémáját is érinti. Bal megfogalmazásában a leírt tárgy és a megfigyelési pont közötti kapcsolatot. A fizikai rögzítésnél ugyanis többre van szükség a megfigyelés aktusában. Amint érzékelnünk valamit, rögtön értelmezzük is. Más szóval a leírás a látott tárgy (vagy alak) szavakkal történő leképezése.²⁵ Tytler könyve alapján

²⁰ TYTLER, *Physiognomy in the European Novel...*, 126.

²¹ A narratológiai problémák megfogalmazásában a Helikon *Testírás* száma volt segítségemre 2011/1–2. Különösen FÖLDES Györgyi, *Szövegek, testek, szövegtestek: a testírás-elmélet irányai* (3–49.); DECZKI Sarolta, *Test, logosz, tánc* (68–86); RÁKAI Orsolya, *Idegen testek: xenológia, modernség és feminizmus az ezredfordulón avagy a társadalmi nyilvánosság újabb szerkezet-változása* (87–96.); JABLONCZAY Tímea, *A test narratológiája* (97–116.) című tanulmányai.

²² Emily BRONTË, *Üvöltő szelek*, ford. SÖTÉR István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982), 89–90.

²³ JÓSIKA Miklós, *Abafi* (Bukarest, Ifjúsági Könyvkiadó, 1958), 28–29., 71. E változásról bővebben: KUCSERKA, *Könyvbe vésett jellemelek...*, 61–66.

²⁴ BRONTË, *Üvöltő szelek*, 74–75, 127–128.

²⁵ Mieke BAL, „A leírás mint narráció”, ford. HUSZANAGICS Melinda, in *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta (Budapest: Kijarat Kiadó, 1998), 162.

azt mondhatjuk, hogy a 19. századi regényekben megjelenő megfigyelő alany a fiziognómus prototípusa alapján képzelhető el. Hogy milyen is ez a fiziognómus, ahhoz érdemes Kevin Berland tanulmányát felidézni. Lavater munkája a fiziognómus alakját az érzékenység diskurzusának közvetítésével mutatja be. A magnum opus bevezető fejezetében megképződő narratív persona ezt az érzékenységet modellálja: „Néha egy bizonyos arc első látásra én bennem olyan érzelmet kelt, mely percekig magával ragad és azután sem hagy nyugodni, ha a tárgyat szem elől tévesztettem, de nem tudom az okát.”²⁶ Lavater bízik e megítélés intuitív erejében. A fiziognómiai tapasztalat akár testi tünetekkel is járhat. Fiziognómiai munkáiban arra tesz kísérletet, hogy megpróbálja racionalizálni az intuíciót. Műve a fiziognómiai érzékelés és a megfigyelés eredménye, Kevin Berland szóhasználatával élve: egyfajta szentimentális kváziempirizmus.²⁷ Egy regénybeli példát idézve: a *Vörös és fekete*ben Pirard abbát Julien nézőpontjából látjuk. Julien ezt követő ájulása²⁸ – narratológiai szempontból – nem része a leírásnak, ám a 19. századi fiziognómiai tradíció felől nézve része a fiziognómiai tapasztalatnak. Vagyis a leírás ebben az esetben is az elbeszélés részévé válik.

Tytler megjegyzését a leírás elemeinek bővülésére vonatkozóan Hamon modelljére is vonatkoztathatjuk. Hamon elképzelése szerint a leírás eleme a téma (pl. „ház”), azaz maga a leírt tárgy; és az ehhez kapcsolódó altémák sora (pl. ajtó, tető, szoba), azaz a leírt tárgy összetevői, fogalmi alkategóriái. Az altémák pedig együttesen alkotják a leírt tárgyra vonatkozó szókinccset.²⁹ Vagyis ha a leírás témája az emberi test, akkor Lavater nyomán bővülnek az ehhez kapcsolható lehetséges altémák. A fiziognómiai vizsgálódások hatására bővül és cizelláltabbá válik az emberi test leírására használható lexikon. Az altémák hierarchiája (például az arcon a szem, a homlok, az orr vonalának sorrendje vagy kiemelt szerepe) szintén utalhat a fiziognómiai kontextus lehetőségére.

Francois Berthelot, a korporeális narratológia egyik megteremtője, a fizikai test megragadásához három kategóriába sorolja a jellemzőket. A fizikai test részeit jelentik egyrészt a jól meghatározott anyagi elemek, másrészt a készségek, amelyek nem anyagi jellegűek, hanem a test működéséhez sorolhatók: például az öt érzék, a hang, a mozgás. S végül az úgynevezett alapadatok: a nem, az életkor, a fizikai adatok: a termet vagy a súly.³⁰ E kategóriák természetesen másként értelmezhetők a korporeális

²⁶ A Berland által idézett kiadás: Johann Caspar LAVATER, *Essays on Physiognomy*, III. vols, ed T. HOLLOWAY, trans., Henry HUNTER (London: John MURRAY, 1789–1798), I. 7. Kevin BERLAND, „Inborn Character and Free Will in the History of Physiognomy”, in *Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture*, ed. Melissa PERCIVAL and Graeme TYTLER (Delaware: University of Delaware Press 2005), 31–32.

²⁷ BERLAND, „Inborn Character and Free Will in the History of Physiognomy”, 31–35.

²⁸ STENDHAL, *Vörös és fekete*. I, ford. ILLÉS Endre (Bukarest: Irodalmi Kiadó, 1965), 198–200.

²⁹ Philippe HAMON, „Qu'est-ce qu'une description?”, Ill. „Introduction à l'analyse descriptive”, *Poétique*, 12 (1972): 465–485. Ennek kritikája: BAL, „A leírás mint narráció”, 144.

³⁰ Francis BERTHELOT, *Le Corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque* (Paris: Nathan, 1997). FÖLDES, *Jeltől a testig...*, 22–23.

narratológia,³¹ mint a fiziognómiai tradíció felől. Ez utóbbi ugyanis éppen a kategorizáció ellenében hat: az egyes jellemzők közötti átjárhatóság lehetőségét teremti meg. Lavater gondolatmenete szerint „annyi bizonyos, hogy az emberi test egyik része sem mond ellent a másiknak... mindegyik mindegyikkel összefügg; egymás alárendeltjei; mindegyik – ugyanazon szellemtől vezérelt.” Később arról olvashatunk, hogy egy egészséges testrészből, az ember egész testére, az egész karakterre (természetre) következtetni lehet.³² Lavater fiziognómusi gyakorlatában is megfigyelhetők az analógiára épülő felismerések. Egyik szabálya szerint, akinek a teste ferde, a szája ferde, a járása ferde, a kézírása ferde, annak a karaktere és gondolkodásmódja is hasonló. Nem egyenes ember.³³

Tytler koncepciójában a kézírás kitüntetett fontosságát az indokolja, hogy látványosan megnő regénybeli szerepe a 19. század elején. E hatás részben visszavezethető Lavater fiziognómiai elképzeléseire. A *Fiziognómiai töredékekben* olvasható vallomása szerint „Minél több kézírást hasonlítok össze egymással, annál biztosabb vagyok benne, hogy azoknak fiziognómiai jellegük van, amit az író karaktere befolyásol.”³⁴ A kézírás bizonyító erejének felhasználása a bírósági eljárásban a fiziognómiai tanítások hitelességét igazolhatja, hiszen minden ember individuális és utánozhatatlan, de legalábbis ritkán és nehezen utánozható kézírással rendelkezik.

Lavater munkája azonban túllép az identifikáció lehetőségen, kézírásnak szentelt fejezetben különböző szempontokat ajánl a részletes fiziognómiai vizsgálódáshoz. Figyelemmel kell lenni a formára, a lendületre, a betűk magasságára és hosszúságára, elhelyezkedésére s a közöttük lévő kötésre.³⁵ A sorok közötti távolság mellett mérvadó egyenességük és ferdeségük. Az íráskép egészére lehet jellemző annak tisztasága, könnyűsége vagy éppen ezek ellenkezője. A kézírás azonban – ahogyan az emberi arc is – életünk során módosulhat, s az éppen aktuális lelkiállapotról is árulkodik: „egy személy kézírása annak szellemi állapotára és kedélyére utal. Hiszen ugyanaz a valaki ugyanazzal a tintával ugyanazokat a hibákat ejtve ugyanazon papíron más-hogy fog írni, mikor mérges – mintha kedves vagy testvérien vigasztaló akar lenni. Ki akarná tagadni, hogyha egy kézírást ritkán látunk, akkor arról megmondható-e, hogy nyugalomban vagy izgalomban íródott?” – írja Lavater.³⁶ Az aprólékos vizsgálá-

³¹ Uo.

³² Johann Caspar LAVATER, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Bd. III. (Leipzig–Winterthur: Weidmann und Reich–Steiner 1777), 110. A kézírásról szóló Lavater-részleteket Szolnoki Anna fordításában közlöm, akinek ezúton mondok köszönetet.

³³ Johann Caspar LAVATER, *Essays on Physiognomy; Designed to Promote Knowledge and the Love of Mankind. To which are added One Hundred Physiognomical Rules*, trans. Thomas HOLCROFT (London: William Tegg and Co. 1826), 463.

³⁴ LAVATER, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 113.

³⁵ Uo., 118.

³⁶ Uo., 112–113.

lódásra felszólító szempontrendszernek némiképp ellentmond, hogy amikor ő maga elemezi a kézírásokat, melyeknek másolatát mellékeli a *Fiziognómiai töredékek*hez, már sok esetben megelégszik a fiziognómiai ítélettel.³⁷

A 19. századi regényben Tytler meglátása szerint a kézírásnak karakterképző funkciója van. Pl. a *Hiúság vásárában* Rawdon Crawly iskolásra hasonlító keze kiemeli az éretlenségét, vagy George Osborne önteltségére utal a „jól ismert merész kézírása.”³⁸ A *büszkeség és balítélet*ben Miss Bingley Darcy kézírásának gyorsaságát, egyenességét dicséri,³⁹ s e kontextusban sokkal inkább jellemzi azt, aki mondja, mint azt, akinek szánják. Az *Emma* című Jane Austen-regény kézírásról szóló párbeszédét Graeme Tytler alapvetően lavateri ihletettségűnek tekinti:

„Azt hallottam egyszer valakitől – mondta John Knightley, hogy egy családban gyakran fordul elő ugyanaz a kézírás... Isabella és Emma írása, azt hiszem, nagyon hasonló...”

– Igen – mondta habozva a bátyja – a két írás eléggé hasonló. Értem mire gondolsz... de Emma írása erőteljesebb.”⁴⁰

Ezt követően Emma Frank Churchill kézírását a legszebb férfírásnak tartja, ám Mr. Knightley ismét ellentmond: „...igen apró betűs, nincs benne erő. Olyan mintha női írás volna.”⁴¹

Tytler e párbeszédben annak a példáját látja, hogy Emma karaktere Mr. Knightley Emma kézírásáról alkotott véleménye alapján válik láthatóvá, másrészt Mr. Knightley kimutatja érdeklődését a hősnő iránt, s egyben Frank Churchill iránti féltékenységet is.⁴²

A Tytler által említett karakterképző funkcióhoz azonban érdemes azt is hozzátennünk, hogy a 19. századi regényben ez Lavater fiziognómiai tanainak ironikus olvasatával is társulhat. A *Szép remények* kezdetén a magányos Pip a szülők sírfelirata alapján hoz fiziognómiai ítéletet, s a kézírás helyett a sírra véssett betűk nagyságából és formájából következtet a testi jegyekre:

³⁷ Például: „egy nagyon aktív, ügyes, ékesszóló, gyors és szárnyaló szellemű asszonytól” vagy „Mind a négy (példa) könnyű, gyors munkát mutat négy különböző helyről származó üzletemberektől. Mind a négy nyugodt, de lendületes.” Saját írásának jellemzése: „Tőlem, mikor csalódott voltam. Ki nem látja benne az állandó szangvinikust”. Uo. 115–118.

³⁸ TYTLER, *Physiognomy in the European Novel...*, 218.

³⁹ Jane AUSTEN, *Büszkeség és balítélet*, ford. SZENCZI Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975), 44.

⁴⁰ Jane AUSTEN, *Emma*, ford. CSANAK Dóra, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992), 244–245.

⁴¹ Uo. 244.

⁴² TYTLER, *Physiognomy in the European Novel...*, 219.

„Apám sírfeliratának vaskos betűiből arra következtettem, hogy tagbaszakadt, kondorfejű derék ember volt. Ahogy anyám nevét bevették cirkalmas betűkkel, szépen – TOVÁBBÁ GEORGIANA, FENTINEK HITES FELESÉGE –, eszerint nem lehetett más, mint sápadt égi jelenés, de egy kicsit szeplős azért.”⁴³

Kétségtelen azonban, hogy a kézírás változásának legismertebb példája Goethe *Vonzások és választások* című regényében olvasható. Elsőként a kisegítő tanár levelében olvashatunk Ottília lassú (langsam) és merev (steif) kézírásáról.⁴⁴ Charlotte később simára írt tollakkal igyekezett kézírását szabadabbá tenni. Amit azonban nem volt képes elérni Charlotte technikai segítsége, arra képes volt a szerelem. A regény emlékezetes jelenete Eduárd szövegének másolása, melynek végétével Ottília „Eduárd elé tette az asztalra az eredetit és a másolatot. – Összeolvassuk? kérdezte mosolyogva. Eduárd nem tudta, hogy mit válaszoljon. Ottliára nézett, azután a másolatra. Az első lapok a legnagyobb gondossággal, gyöngéd, nőies vonásokkal voltak teleírva; azután úgy látszott, mintha a betűk megváltoznának, könnyedebbé és szabadabbakká válnának. De mennyire elcsodálkozott, mikor az utolsó oldalakon futott át tekintete.

„Az Istenért! – kiáltott. Mi ez? Ez az én kézírásom!”⁴⁵

E jelentben Ottília kézírását látjuk, de Eduárd fokolizál. Az általa használt szótár: az írás férfias vagy nőies karaktere, kötöttsége, könnyedsége és szabadsága Lavater munkájából is ismerős lehet. Sokkal fontosabb azonban, hogy Eduárd e változást a szerelem jeleként olvassa. Tytler elemzése ebben látja e részlet lavateri jellegét: a kézírás azonossága a szerelmesek közötti szoros szellemi kötelék jelévé válik.⁴⁶ A kézírásról készült leírás így lesz Eduárd és Ottília kapcsolatának egymás előtt is felvállalt kezdete.

Sokkal valószínűbb azonban, hogy nem annyira Lavaternek, hanem a *Vonzások és választások* sikerének köszönhető, hogy a női írás hasonulása a szeretett férfiéhoz a szerelem transzformáló erejének példájává vált. Szendrey Júlia és Petőfi kézírásának hasonlósága mögött a harmincas évek egyik filológusa imitációt vélt felfedezni. Íráskéjük eredendő hasonlósága még erősebb lett, amikor Petőfi felesége lett „tudatosan utánozta is Petőfi kézírását, úgyhogy a hatvanas évekből való Julia-kézírásokat igen sokszor már csak gondos szakértő tudja megkülönböztetni Petőfi írásától.”⁴⁷

⁴³ Charles DICKENS, *Szép remények*, ford. BARTOS Tibor, (Budapest: Magvető Kiadó, 2004), 5.

⁴⁴ Johann Wolfgang GOETHE, *Vonzások és választások*, ford. VAS István, (Budapest: Magvető Kiadó, 2004), 31, 50.

⁴⁵ Uo., 94.

⁴⁶ TYTLER, *Physiognomy in the European Novel...*, 219.

⁴⁷ SZENDREY Júlia, *Szendrey Júlia ismeretlen naplója, levelei és halálos ágyán tett vallomása*, kiad. Dr. Mikes Lajos és Dernői Kocsis László (Budapest: Genius, 1930), 178. Mikes Lajos-féle kiadásáról L. GYIMESI Emese, „Szendrey Júlia versgyűjteménye a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 121, 1. sz (2012): 83–84.

Filológiai érvekkel egyelőre nem támogatható, de a szerelem mítosztát erősíti Polcz Elaine önvallomása, mely szerint Mészöly Miklós és a saját kézírása időről időre hasonlónak vált.⁴⁸

Utolsó példám is filológiai jellegű, s röviden úgy foglalhatjuk össze: ráírás a kézírásra. Kazinczy Ferenc levelezéséből ismert egy különös, 1828-ból származó forrás: Gyulay Karolina Kazinczy Ferenchez szóló egyetlen fennmaradt levele. A szöveg kuriózum-jellegét Czifra Mariann így foglalja össze: „A levél egyedi sajátossága, hogy két kéztől származik, mégpedig olyan módon, hogy az eredeti, de elhalványult tintaírás a levél teljes terjedelmében át van írva egy erősebb színű tintával. Az erősebb tintát használó kéz Gyulay Karolina írásjegyeit követi, de még így is jól kivehető Kazinczy írása. Lotti minden egyes betűjén, minden egyes szaván és során keresztülhúzza Kazinczy a tollát. Ha dísztelen magyarázatot keresünk a felülírásra, találhatunk: meglehet, hogy Kazinczy a tinta fakulása miatt írta át a sorokat. Ekkor viszont még mindig kérdés, miért volt számára ilyen módon megmentendő a levél, hiszen tartalmát akár másolással is átmenthette volna az utókornak. Ráadásul ilyen eljárásra, felülírásra nincsen más példa a hagyatékban.”⁴⁹ E levélben Gyulay Karolina az édesanya felett érzett gyásznak ad hangot. Az azt olvasó Kazinczy szemszögéből viszont Kácsándy Zsuzsanna, a régi kedves elvesztéséről szól.⁵⁰ A filológus végül így jellemzi Kazinczy gesztusát: „Ahogyan a szerető gyermek az anya hiánya miatti fájdalmát mondatokba önti, úgy vonja végig a tollat a sorokon a majd hetven éves férfi; ahogyan a kedves leány keze a halott édesanya emlékét megrajzolja a tintával, úgy írja azt felül a szerető férfi keze is, emléket állítva Susie-nek, mert ha minden szerelem el is múlik egyszer, azért vannak, amelyek örök nyomot hagynak.”⁵¹

Vajon milyen kontextusba illeszthető Kazinczy különös gyakorlata? Értékelhető-e úgy, mint a *Vonzások és választásokból* idézett imitáció valamiféle előkészülete? Kazinczy minden Goethe-rajongása mellett sem hivatkozott erre a regényére, bár közvetett ismerete természetesen nem zárható ki. Valószínűsíthető az is, hogy a széphalmi mester Lavater fiziognómia tanaival kapcsolatos ismereteit is jórészt másodkézből

⁴⁸ POLCZ Elaine, *Egész lényeddel* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2006), 67–68., 101. Polcz Elaine kézírásáról: *A bilincs a szabadság legyen. Mészöly Miklós és Polcz Elaine levelezése. 1948–1997*, kiad., jegyz., utószó NAGY Boglárka (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017), 864–865.

⁴⁹ CZIFRA Mariann, *Érzelmek hálójában*, hozzáférés: 2012.11.06, <http://www.avorospostakocsi.hu/2012/11/06/erzelmek-halojaban/>

⁵⁰ Kazinczy, Gyulay Ferencné Kácsándy Zsuzsanna és Gyulay Karolina kapcsolatáról: SZAUDER József, *Veteris vestigia flammae. Kazinczy szerelme*, in SZAUDER József, *Az estve és Az álom*, 347–433 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970). SZAUDER József, *A kassai „Érzelmek iskolája”*, in SZAUDER József, *A romantika útján*, 90–114 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961).

⁵¹ CZIFRA Mariann, *Érzelmek hálójában*, hozzáférés: 2012.11.06, <http://www.avorospostakocsi.hu/2012/11/06/erzelmek-halojaban/>

szerezte, ám több forrás is utal rá, hogy tisztában volt az alapvető fiziognómiai elvekkel.⁵² Legalábbis a lavateri doktrínák mély „bevésődésére” utal az a jelenség, hogy ő maga is azok alapján ítélte, amikor megpillantotta a *Magyar Pantheon* Szemere Pál által küldött arcképeit: „Kajdacsit az Isten olly arcczal bélyegozta meg, amelytől borzadva fordul – el a szem, s a’ mint hallom, neki a haja is veres. A Császár Sándor feje mutatja melly lelkű, a’ Bittóé pedig a’ Lavater tanításai szerint rosszat gyaníttat.”⁵³ Ugyanakkor az egymásra a külsejükben a megtévesztésig hasonlító emberek anekdotáinak elbeszélésében mintha némi iróniával illetné Lavater elméletét, amelynek logikus konklúziója az lehet, hogy a külsejükben nagyon hasonló emberek belső tulajdonságaikban is megegyeznek.⁵⁴

Kazinczy megjegyzéseiből tehát az általa lavaterinek minősített tanok ellentmondásos megítélése érzékelhető. Ez az alapszerkezet ismerhető fel Goethe Kazinczy által olvasott önéletrajzának Lavaterről szóló passzusaiiban,⁵⁵ aki részletes beszámolót közölt a korabeli Lavater-kultusról. A svájci lelkészt olyan társasági embernek festi le, akinek nagy mértékben megadatott a „személyek és lelkek megkülönböztetésének adománya, s mindenkin azonnal meglátta, milyen kedvében lehet.”⁵⁶ Később azonban Lavaterre irányuló tréfákat említ, feljegyezve: miként próbálják megtévesztetni a fiziognómia mesterét az arcképek és az aláírások cserélgetésével. Goethe arra is utal, hogy Lavatert korántsem övezte osztatlan népszerűség: „Igen sokan voltak, aki nem hittek a fiziognómiában, vagy legalábbis bizonytalanak, csalókának vélték az új tant.”⁵⁷ Kazinczy egyetlen esetben nem kételkedik a fiziognómiai tanok igazságában: a kézírás esetében. „Ich glaube, Lavater hat recht, wenn er aus der Handschrift an den Mann schliesst”⁵⁸ – írja Rummy Károly Györgynek. Autographiai gyűjteményéhez szánt előszavában így fogalmaz: „A’ jól vagy rosszul nevezetes emberek’ Kéziratai a’ szerint érdemlik figyelmüket mint az ő arcképeik; magunk sem értjük mint esik, de érezzük, hogy hozzájok, a’ nem ismertekhez,

⁵² TÓTH, „Az arc olvasása?...”, 37–39.

⁵³ Kazinczy Ferenc – Gr. Dessewffy Józsefnek. 1827. szeptember 11. KAZINCZY Ferenc, *Levelezése*, kiad. (I–XXI:) VÁCZY János (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1890–1911), 20:355.

⁵⁴ KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, kiad. ORBÁN László (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009), 220.

⁵⁵ Goethe és Lavater kapcsolatáról: Evelyn K. MOORE, *Goethe and Lavater: A Specular Friendship*, in *The Enlightened Eye. Goethe and Visual Culture*, ed. Evelyn K. MOORE and Patricia Anne SIMPSON 165–193 (Amsterdam: Rodopi, 2007).

⁵⁶ Johann Wolfgang GOETHE, *Életemből. Költészet és valóság*, ford. SZÖLLŐSY Klára (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982), 548.

⁵⁷ Uo., 544.

⁵⁸ Kazinczy Ferenc – Rummy Károly Györgynek. Széphalom, 1817. január 28., KAZINCZY, *Levelezése*, 15:40.

közelebb tétetünk, midőn képeiket látjuk, midőn illehetjük a' papirost, mellyen kezek nyúgodott...".⁵⁹ Kazinczy kézírásgyűjtő, kézírásmásoló szenvedélye – Debreczeni Attila nyomán – értelmezhető a kultikus gyakorlathoz kapcsolódó ereklyetisztelet és a muzeológusi gyakorlat felől is.⁶⁰ Ám azt is érdemes figyelembe vennünk, hogy Kazinczy kézíráshoz való viszonyát alapvetően meghatározza a fiziognómiai tradíció, s a kézírás tanulmányozása, imitációja az emberismeret egyik forrását jelenti. Vélhetően e kontextusba illeszthető Gyulay Karolina levelének – a szó szoros értelmében vett – felülírása.

⁵⁹ MTAKt. Földrajz 4. r. 3. 107a.

⁶⁰ DEBRECZENI Attila, *Kazinczy, a dokumentátor*, in *Irodalomértelmezések a felvilágosodástól napjainkig*, szerk., EGYED Emese, 281–289 (Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, 2014). DEBRECZENI Attila, „Kazinczy emlékéllítő archívuma 1802–1803-ból”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 123, 2. sz. (2014): 226–244.

Görföl Balázs¹

SZÜKÖS TEREK

– A leírás funkciói *A per*ben –

Előzetes észrevételek

A narratológiai vizsgálódás már eddig is számos fontos eredményt ért el a Kafka-kutatásban. Mindazonáltal míg a prózai életmű elbeszélésmódjainak vizsgálata régóta a recepció része, a leírás működésére mintha kevesebb figyelem irányult volna. A következőkben arról lesz szó, hogy *A per* című regényben milyen funkciókat töltenek be a leírások. A leírás sokrétű jelensége miatt a vizsgálódás számára kínálkozó lehetőségek is sokfélék. Három kérdéskör tárgyalására vállalkozik jelen írás. (1) A regényben szereplő egyes leírások hogyan járulnak hozzá a jelenetkezések kialakításához? A sajátosan megalkotott jelenetkezések pedig a regény miféle értelmezését teszik lehetővé? (2) Mi a kapcsolat a regényben leírás, értelmezés és értékelés között? Van-e úgyszólván vegyítiszta leírás a műben, vagy pedig a leírást óhatatlanul áthatja az értelmezés és az értékelés? A leíró részek értelmezettsége és értékelítettsége milyen következményekkel jár a regényvilág megítélésére nézve? (3) A regény világát leíró szövegrészek mennyiben hivatottak felkelteni a realizisztikusság benyomását, és mennyiben válnak jelképekké? A metaforizálódó tárgyi világ milyen értelmezési lehetőségekhez vezethet?

E kérdések részletes tárgyalását megelőzően célszerű figyelembe venni néhány alapvető narratológiai észrevételt a regénnyel kapcsolatban. Már az 1950-es évek óta, Friedrich Beißner meglátásai nyomán² evidencia a Kafka-kutatásban, hogy *A per* elbeszélésmódjának vizsgálata mennyire meghatározza a regény értelmezhetőségét. Beißner abból indult ki, hogy *A per* elbeszélője olyannyira közelít a főszereplőhöz, Josef K.-hoz, hogy e szoros kapcsolat az olvasó értelmezői lehetőségeit is korlátozza. Bár nem K. a regény elbeszélője, de a narrátor jóformán csak azt közvetíti, amit K. gondol, észlel, tud vagy legalábbis tudni vél. Ennélfogva az olvasó regényvilághoz való hozzáférése nem haladja meg K.-ét: nem tudhat meg többet a titokzatos törvénytől, K. állítólagos bűnéről, mint amennyit K. tud, és ez a narratológiaiilag

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Esztétika és Kulturális Tanulmányok Tanszékének adjunktusa, a Jelenkor folyóirat szerkesztője.

² Friedrich BEIßNER, *Der Erzähler Franz Kafka und andere Beiträge* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 [1952]).

korlátozott olvasói ismeret igencsak szűkíti a befogadói értelmezést. A *per* hagyományos nagy értelmezési irányzatai,³ így a vallási, a pszichológiai, a társadalmi, az egzisztencialista, a morális interpretációk ennél fogva abba a gyanúba keverednek, hogy nem vetnek számot az olvasó korlátozott megismerési lehetőségeivel, és végső soron a regény szövege alapján igazolhatatlan allegorézisbe fognak, megfeleltetve a törvényszéket az isteni hatalomnak, K. lelkiismereti projekcióinak, az elnyomó államgépezetnek stb.⁴ Beißner után persze többen is rámutattak arra, hogy a képzet bonyolultabb. Egyrészt vannak olyan szöveghelyek, ahol az elbeszélő olyasmiről számol be, amit K. nem tudhat, így az ilyen esetekben az olvasó tudása meghaladja K.-ét.⁵ Másrészt az elbeszélő időnként egyértelműen megmondja, hogy K. téved, vagy tettei nincsenek összhangban az akaratával, vagy valamit figyelmen kívül hagy, például egy alkalommal rákiabál kollégáira, amit az elbeszélő így kommentál: „- Ne nézzenek oda! - csattant fel, észre sem véve, mennyire feltűnő, hogy ilyen hangon szól felnőtt férfiakhoz.”⁶ E konkrét ügynek önmagában persze nincs igazi jelentősége, de az ilyen esetek arra indíthatják az olvasót, hogy ne bízson mindenestől K. ítéleteiben: így az olvasó bár legtöbbször nem tudhat meg többet, mint K., de ezt a korlátozott, K. szűrőjének kiszolgáltatott tudást érdemes gyanúval kezelnie. Harmadrészt van, aki a párbeszédet jelentőségére hívja fel a figyelmet:⁷ bár az elbeszélő nem számol be más szereplők tudattartalmairól, csakis K.-éről, azokról is ritkán, de a párbeszéd részekben az egyéb szereplők szó szerint szóhoz jutnak, és gyakran mást mondanak, más magyarázattal rukkolnak elő, mint K. Ez a polifónia pedig szintén hozzájárulhat ahhoz, hogy az olvasó K. nézőpontjától távolságot felvéve mást gondoljon, mint K.

1. Leírás és jelenetezés

K. narratológiai kitüntetettsége a regénybeli leírások szempontjából is fontos. A szöveg túlnyomó részében K. fokalizál: a leírások szinte mindig arra vonatkoznak, amit K. lát, amit K. észlel. És ez nagyban meghatározza a leírások által kialakított jelenetezéseket

³ Ehhez lásd például Ludwig DIETZ, *Franz Kafka* (Duisburg: Metzler, 1990).

⁴ E kritika már korán megfogalmazódik, például: Ingeborg C. HENEL, „Die Deutbarkeit von Kafkas Werken [1967]”, in *Franz Kafka*, Hg. Heinz POLITZER, 406–430 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980).

⁵ Lásd ehhez például Manfred ENGEL, „Der Prozess”, in *Kafka Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Manfred ENGEL und Bernd AUEROCHS, 192–207 (Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler, 2010).

⁶ A regényből származó magyar nyelvű idézetek forrása minden esetben a következő kiadás: Franz KAFKA, *A per*, ford. GYÖRFFY Miklós (Budapest: Helikon Kiadó, 2015). Jelen idézet helye: 23. oldal, kiemelés tőlem – G. B. A következőkben az idézetek után a főszövegben, zárójelben adom meg e kiadás oldalszámait.

⁷ Winfried KUDSZUS, „Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas *Prozess* und *Schloss*”, in *Franz Kafka*, Hg. Heinz POLITZER, 331–350.

is. Ezzel kapcsolatban a regény első fejezetét vizsgálom, az úgynevezett letartóztatási jelenetet. Mint ismert, a regény elején két idegen férfi jelenik meg K. bérelt szobájában, akiktől K. megtudja, hogy le van tartóztatva. A fejezetben több leírással is találkozunk, mindegyik K. megfigyelésén, észlelésén alapul, és ezek a leírások úgy követik egymást, ahogy K. halad a térben, a szobájából a szomszédos szalonba, majd később Bürstner kisasszony szobájába, végül a házból távozva. A térszerkezet azonban kiterjed a szemközti házra is, ugyanis K. már a szobájából látja, hogy a szemközt lakó idős nő figyeli őt. K. aztán átmegy a szomszéd szalonba, ahol az őt letartóztató két férfi tartózkodik, és itt a leírás nagyon szikár, pusztá tárgymegnevezésekből áll: „Grubachné szalonja volt ez, mely bútorokkal, takarókkal, porcelánnal és fotográfiákkal volt teliszúfolva” (6). A szemközti házban lévő idős nő pedig követi K. mozgását, egy másik ablakból figyeli a történeteket, és idővel egy öregember is csatlakozik hozzá. K. végül a szalon után az azzal szomszédos helyiségbe tér be, Bürstner kisasszony szobájába, ahol egy harmadik idegen tűnik fel, akit felügyelőnek neveznek, illetve három férfi, akikről K. csak később veszi észre, hogy banki kollégái. A leírás itt is rendkívül takarékos: „Most az éjjeliszekrényét [ti. Bürstner kisasszonyét] az ágya mellől tárgyalóasztal gyanánt a szoba közepére tolták, és mögötte ült a felügyelő” (15). Majd pedig „a felügyelő két kézzel félretolta azt a néhány tárgyat, amelyek az éjjeliszekrénykén heverték, a gyertyát, a hozzá való gyufát, egy könyvet s egy tűpárnát, úgy tűnt, mintha a tárgyaláshoz lenne szüksége ezekre a tárgyakra” (16). A tárgyi környezet leírása itt is nagyon egyszerű, pusztá megnevezésekből áll, de fölfigyelhetünk valamire: az, hogy az éjjeliszekrényt *tárgyalóasztal gyanánt* helyezték el, nyilvánvalóan nem semleges leírás, hanem értelmezés. Persze kérdés, kinek az értelmezéséről van szó. Valószínűsíthető, hogy K. értelmezi így a helyzetet, mivel az ő aktuális megfigyelését közvetíti a szöveg. A felügyelő megnevezés is értelmezi a szereplőt, és ez is köthető K.-hoz, hiszen ő korábban már hallotta felügyelőként emlegetni az éjjeliszekrény mögött ülő férfit. A leírásba tehát hamar belecsempésződik az értelmezés, de ez majd csak a későbbiekben lesz érdekes számunkra. A jelenetezés szempontjából most az a lényeges, hogy a szemközti házban tovább mozognak a szereplők: „A szemközti ablakban megint ott könyökölt a két öreg, de társaságuk időközben gyarapodott, mert mögöttük, magasan följük nyúlva, egy férfi állt a mellén kigombolt ingben, és ujjjaival vöröses kecskeszakállát nyomkodta és sodorgatta” (16). A leírás itt is visszafogott és sematikus, a szakáll színének a megnevezése a legharsányabb leíró gesztus.

Mindez amiatt lehet lényeges, mert a különálló leírásokból olyan figyelemre méltó szcenika képződik meg, amely az egész jelenet értelmezését befolyásolhatja. A szikár, szürke, nem plasztikus, nem részletező tárgy- és emberleírások nem engedik, hogy az olvasó elidőzzön a részleteknél, elmerengjen a regényvilág apróságain. Ehelyett a nagyon egyszerű leírás arra készíti, hogy az olvasó magára a megképződő jelenet viszonyrendszerére koncentráljon. Ha ezt tesszük, akkor valóban mintha egy bizarr bírósági tárgyalást látnánk: bizarrt, hiszen a bírósági terem egy másik lakó magán-szobája, a tárgyalóasztal egy éjjeliszekrény, megvan a bíró, azaz a felügyelő, a három kolléga személyében talán a tanúk is, K. pedig a vádlott. Ezt a bírósági karikatúrát

akár még K. is átláthatja, pláne akkor, ha elfogadjuk, hogy ő maga értelmezi tárgyalóasztalként az éjjeliszekrényt. De a helyzet egy fokkal komplexebb, a bíróságról alkotott karikatúra még egy árnyalattal gazdagabb, abszurdabb, ha a szemközti házban K.-t figyelő két öreget és a szakállas férfit a tárgyalás közönségének fogjuk fel. Megfigyelhettük, hogy K. látja őket, de aztán mintha megfedkezne róluk: erre abból a későbbi epizódból következtethetünk, amelyben K. a nap végén elmeséli és eljátssza Bűrtner kisasszonynak a letartóztatást, és ekkor a szemközti lakókat már nem hozza szóba, illetve játékba. Vagyis a szereplőhöz kötődő leírásokból az olvasó egy olyan szcenika képét alakíthatja ki magában, amelyet K. mintha a maga egészében nem látna át, pláne, hogy ő a jelenet középpontjában áll. És ha a szemközti ház embereit is e groteszk tárgyalás szereplőinek tekintjük, akkor már itt szembesülhetünk azzal, hogy a regényben megjelenő bíróság nem csupán más, mint az ismert intézményes törvényszékek, hanem nagyobb, kiterjedtebb és aligha lokalizálható. Olyan terekbe nyúlik át, amelyek látszólag már egy másik világ részei, ahogy itt is a tárgyalás helye nem korlátozódik Bűrtner kisasszony szobájára, hanem átnyúlik a szomszéd házba is. Manfred Engel megfigyelését követve: „A [regény elején lejátszódó] folyamatnak éppolyan kevés köze az általunk ismert értelemben vett »letartóztatáshoz«, mint a továbbiakban a »pernek« az általunk ismert törvényszéki eljáráshoz”.⁸ Az olvasó tehát itt olyan leírásokkal találkozhat, amelyek bár K. észleléséhez köthetők, ám együtt teljesebb képet és nagyobb tudást biztosíthatnak az olvasónak, mint amellyel K. rendelkezik. A K. megfigyeléseiből származó leírások képzeletbeli összekötésével, a jelenet egészének imaginációjával az olvasó „látja” azt, amit K. nem lát: hogy a bíróság nem csupán groteszk, hanem nagyobb és rögzíthetlenebb is, mint K. gondolja. S bár az olvasónak nincs kellő információja a bíróság természetének pontosabb megítéléséhez, ösztönzést meríthet a jelenetezés alapján a transzcendáló értelmezéshez, bármennyire homályban tapogatózson is.

2. Leírás, értelmezés, értékelés

Második lépésként leírás, értelmezés és értékelés regénybeli kapcsolata a vizsgálódás tárgya, egy olyan leírás-konceptióból kiindulva, elsősorban a francia új regény nyomán, amely az úgyszólván tiszta leírás lehetőségeit domborítja ki. Ez a fajta leírás mintegy felmutatja a dolgokat, és nem rendezi őket világgá, nem integrálja őket értelem-összefüggésekbe.⁹ Azt is mondhatnánk, hogy a dolgok ilyesfajta leírása tartózkodik a dolgok értelmezésétől és értékelésétől. A regényben e szempontból két fajta leírást érdemes kiemelni. Az egyik fajta leírás megfelelni látszik a nem-értelmező, nem-értékelő, semleges leírásnak, és szembevető módon a titokzatos bírósághoz tartozó

⁸ Manfred ENGEL, „Der Process”, 193.

⁹ Lásd ehhez például SZOLLÁTH Dávid, „Mészöly és társa, A Pontos történetek, útközben és a Mészöly-Polcz munkakapcsolat”, *Jelenkor* 61, 1. sz. (2018): 66–76.

emberek öltözetére vonatkozik. A fokalizáló K. nyomán sok ilyesfajta leírással találkozunk. Például a K. első külvárosi tárgyalásán jelen lévő emberekről ezt olvashatjuk: „A legtöbbben feketébe voltak öltözve, viseltes, hosszan lecsüngő ünneplőbe.” (48) A vesszőző-fejezet verőembere „valamiféle sötét bőrruhát viselt, amely a nyakát, mélyen a melléig és a karját teljes hosszában csupaszon hagyta” (98). Vagy az első fejezetben a következő leírást kapjuk a K. szobájába belépő idegen férfiről: „Karcsú, de mégis keménykötésű férfi volt, szorosan a testéhez simuló, fekete ruhát viselt, amely az úti öltönyökhöz hasonlóan különféle hajtásokkal, zsebekkel, csatokkal, gombokkal és egy övvel volt ellátva, és ennek folytán, bár nem lehetett tudni, mindez mire való, igen praktikusnak látszott” (5). Az utóbbi idézetben a leírás már nem teljesen semleges. Az úti öltönyökhöz való hasonlítás és a praktikusság említése már értelmezés. De még érdekesebb az, hogy a fokalizáló K. végső soron nem tudja értelmezni ezt az öltözetet: „nem lehetett tudni, mindez mire való”. Sőt, az általános megfogalmazás azt implikálja, hogy itt nem csupán K. értelmezési kudarcáról van szó, hanem általában nem értelmezhető ez az öltözet: mintha K. szinte mentegetné magát. A vagy semleges, vagy tétován értelmező leírások így K. tanácstalanságáról árulkodnak: az, hogy képtelen megérteni az életébe belépő bíróság természetét, abban is kifejeződik, hogy képtelen értelmezni a bírósághoz tartozó személyek öltözködését. Jellemző, hogy azt sem tudja eldönteni, egyenruháról van-e szó, vagy sem. Az öltözetet részletesen jellemző leírás képtelen egyenruhaként értelmezni a szemügyre vett ruhaneműt: hiszen mennyivel egyszerűbb lenne adott esetben pusztán fekete rendőrruháról vagy tiszti ruháról beszélni, mintsem felsorolni a ruha részeit. Itt korántsem pusztán öltözködési problémákról van szó: Ritchie Robertson azt emeli ki a regény kapcsán, hogy K. azért nem juthat el bűne felismeréséhez, mert noha szembesül a bíróság világának egészen újfajta szemiotikájával, nem képes kitörni bevett szemléletmódjából és értelmezési kategóriáiból.¹⁰ Az öltözködés meg nem értéséből fakadó semleges vagy tétován értelmező leírások ennyiben úgy is felfoghatók, mint annak bizonyítékai, hogy K. benne ragad a maga régi szemiotikájában.

A második fajta leírásokban, amelyeket ki szeretnék emelni, épp az az érdekes, hogy nem semlegesek, noha megfellebbezhetetlenként vannak előadva. Nézzünk meg egy részt a harmadik fejezetből. K. egy külvárosi házban egy altisztet követve egy hosszú folyosón először találkozik más vádlottakkal. Megkérdezi egyiküket, hogy mire vár. A reakcióról és magáról az illetőről aztán a következő leírást olvashatjuk:

„A váratlan megszólítás azonban zavarba hozta a férfit, és ez annál kínosabbnak látszott, mert nyilvánvalóan világlátott ember volt, aki más körülmények között bizonyára tudott uralkodni magán, és nem egykönnyen mondott le

¹⁰ Richie ROBERTSON, „A per”, in *Interpretációk, Franz Kafka: regények és elbeszélések*, szerk. Michael MÜLLER, 68–98 (Budapest: Láva Kiadó, 2006).

fölényéről, amelyet másokkal szemben megszerzett. Itt azonban egy ilyen egyszerű kérdésre sem tudott felelni, és úgy nézett a többiekre, mintha kötelessé lennének segíteni neki” (76. sk.).

A férfiról adott leírás itt egyáltalán nem mentes az értelmezéstől és értékeléstől: megnevezi az illető tulajdonságait, következtet más helyzetekben gyakorolt viselkedésére, kínosnak értékeli a zavarát. Érdekes itt a „nyilvánvalóan” kifejezés: egyfelől a jellemzés evidens érvényességét emeli ki, másfelől éppen hogy elbizonytalaníthatja az olvasót, mert egy szubjektív viszonyulás sulykoló megnyilvánulásaként is felfogható. Az is szembetűnő, hogy a leírás épp olyannak festi le az illetőt, világlátottnak, önmagán uralkodónak, másokkal szemben fölényben lévőnek, amilyennek K. előszeretettel láttatja magát a regényben. Gyanakodhatunk, hogy a megfellebbezhetetlenül táltalt értelmező és értékelő leírás valójában továbbra is K. régi értelmezői gyakorlatát követi, és elvéti egy számára új világ új szereplőjének valódi természetét.

Ezt a gyanúkat, illetve azt a vélemünket, hogy az iménti leírás valóban K. látásmódját követi, megerősítheti egy későbbi fejezet. Ebben K. találkozik egy Block nevű kereskedővel, aki elmondja, hogy vádlottként tanúja volt az iménti jelenetnek. K. korábban azzal magyarázta a korábbi jelenetben a vádlott zavarát, hogy az illető nem találta a szavakat. Ezzel szemben Block szerint a másik vádlott zavara abból fakadt, hogy szemügyre vette K. ajkát, márpedig a régi vádlottak körében él az a babona, hogy az emberek ajkának vonalából kiolvasható a per kimenetele (lásd 8. fejezet, 202. sk.). Nem látni okot arra, hogy kételkedjünk Block szavaiban: miért is találna csak úgy ki egy ennyire abszurd szokást, főleg, hogy erősnek tűnik K. iránti jóindulata? Ha viszont hitelt adunk Block szavainak, érvénytelennek kell tekintenünk K. magyarázatát, és így K.-nak a másik vádlotról adott értelmező és értékelő leírásában is kételkedhetünk, bármilyen kétségbevonhatatlanul lett is előadva e leírás. Vagyis itt egy későbbi szöveghely erősíthet meg minket abban, hogy egyrészt egy értelmező-értékelő leírás nagyon is szubjektív, és K. korlátozott, önkényes nézőpontjához kötődik, másrészt pedig a leírásban szereplő értelmezés és értékelés nagyon is kétes értékű. Más olyan esetet is említhetünk, amikor a cselekmény egy korábbi epizódjára úgy utal vissza a szöveg, hogy egy másik szereplő máshogy értelmezi és értékeli az ominózus történést, mint K. Így például K. a harmadik fejezetben elmondja a bírósági altszét feleségének, a mosónőnek, hogy alacsonyrendűnek tartja azt a bírót, aki először kihallgatta őt (egy fejezettel korábban), mire a nő így reagál: „Nem tudtam, hogy ő csak egy alacsony beosztású hivatalnok, de mivel maga ezt mondja, valószínűleg így van” (66).

Összességében két dolgot érdemes kiemelni leírás, értelmezés és értékelés regénybeli viszonyát vizsgálva. Mindkét megfigyelés tragikus színben láttatja K. fő törekvését, nevezetesen a bíróság megértését és uralását. Először is, a valóban semleges leírások arról árulkodnak, hogy K. képtelen megérteni az elé táruló bíróság új világát, semmire nem megy a megszokott értelmezői kategóriáival. Másodszer, a K.-hoz kapcsolódó értelmező és értékelő leírások visszatérően megkérdőjeleződnek, amiből arra lehet

következtetni, hogy amikor K. magabiztosan értelmez és értékkel, akkor tévúton jár. A leírások tanulmányozása tehát hozzájárulhat a főszereplőre vonatkozó értelmezésünk és értékelésünk megalkotásához.

3. A leírás mint valóság-effektus és mint szimbolizáció

Ha hitelt adunk a kutatás kézikönyv-igényű meglátásának, akkor azt kell mondanunk, hogy Kafka a „redukció poétikájának” jegyében messzemenőig a külső események ábrázolására törekedett, tartózkodott tehát a szereplők belső világának jellemzésétől, ezzel szemben az általuk érzékelt külső valóság leírását helyezte előtérbe.¹¹ Ugyanakkor ami a külső valóság megjelenítését illeti, Manfred Engel megállapítása szerint Kafka szövegeire nem jellemző a fokozott leírás: „sem a személyek, sem a helyek vagy a tárgyak nincsenek olyan plasztikusan megrajzolva, mint ahogy a 19. századi realizmusban megszokott volt”.¹² Ennek a leírásban megmutatkozó kopárságnak *A perben* is többféle következménye van. Egyrészt alapvető sematikuságot kölcsönöz a regényvilágnak: a mérsékelt egyénített helyszínek és tárgyi világ kevésbé horgonyozza le a művet valamely konkrét, jól megragadható térben és időben. Jóllehet egyes tárgyak, mint a telefon vagy az automobil időbeli indexszel bírnak, míg az egy-két utcanév vagy a személynevek németes hangzásukkal földrajzilag is körülhatárolják a regényvilágot, utóbbi aligha feleltethető meg egy pontosan lokalizálható téridőnek, így a regénybeli események mintha jóformán bármikor és bárhol megtörténhetnének, ami *A per* példázatos-általános jellegét erősítheti. Másrészt – mint arra az első fejezetben már utaltam – a sematikus, nem részletező és nem egyénítő környezetleírás mintegy arra készíti, hogy ne az egyes tárgyakra, valóságelemekre koncentráljunk, hanem azok viszonyrendszerére. Ezzel összefüggésben pedig a szegényes tárgyleírások rendjében bizonyos gyakran visszatérő¹³ valóságelemek különösen szembetűnővé válnak: ezúttal az ablak motívumát kívánom szemügyre venni.

Bármennyire is nem jellemző *A perre* a plasztikus-részletgazdag leírás, a szövegben mégiscsak kibontakozik egy valóság-hű városi környezet lakóházakkal, szobabelsőkkal, utcákkal, hivatalokkal, bányával és dómmal. A tárgyi világ leírása ennyiben metonimikusan működik. Az egymás mellé rendelődő tárgyi elemek a leírásban

¹¹ Vö. Dirk OSCHMANN, „Kafka als Erzähler”, in *Kafka Handbuch*, Hg. ENGEL und AUEROCHS, 438–449.

¹² Manfred ENGEL, „Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen”, in *Kafka Handbuch*, Hg. ENGEL und AUEROCHS, 411–427, 414.

¹³ Az ismétlődés és a szerialitás *A per* egészét átszövi, olyannyira, hogy Engel szerint egyenesen a regényt strukturáló elemnek tekinthető. Így például egyes figurák olyan közvetítő alakok sorát képezik, akiktől K. folyton segítséget vár, de a női szereplők éppúgy ugyanabban a funkcióban ismétlődnek meg K. életében. Az ismétlődés ráadásul tárgyi motívumokra is kiterjed, így a következőkben vizsgálni kívánt ablakra is. Lásd ehhez Manfred ENGEL, „Der Prozess”, 194. sk.

valóság-effektussal bírnak, elképzelhetővé és elgondolhatóvá tesznek egy az olvasó számára potenciálisan ismerős környezetet. Az ablak motívuma más tárgyi mozzanatokkal együtt részben ilyen valóság-effektust kelt: ahogy az olvasó számára is ismert házak ablakokkal és ajtókkal rendelkeznek, ugyanígy a regényben megjelenő házak hasonló attribútumokkal bírnak, a vonatkozó leírások így a realisztikusság atmoszféráját keltik. A *per* egyik legjellemzőbb hatáseleme éppen az, hogy ebben az ismerősként-valószerűként-otthonosként ábrázolt tárgyi világban következnek be idegen-valószerűtlen-hátborzongató események, látszólag mindenfajta magyarázat nélkül. A valóság-effektusra most csak egyetlen példát hozok, amely annyiban nem is tipikus, hogy a leírás itt meglehetősen részletgazdag, messze a legintenzívebb és legaprólékosabb a regényben. A második fejezetben K. ellátogat egy félreeső külvárosi utcába, ahová elhívták őt kihallgatásra, és az ő nézőpontjából kapunk leírást a környékről.

„A Julius utcát [...] mindkét oldalról szinte teljesen egyforma házak szegélyezték, szegény emberek lakta magas, szürke bérházak. Most, vasárnap reggel a legtöbb ablakban volt valaki, ingujjas férfiak könyököltek ki rajtuk, dohányoztak, vagy bámészkodó kisgyermekeket tartottak oda óvatosan és gyengéden az ablakpárkányhoz. Más ablakokban ágynemű halmozódott magasra, fölötté egy-egy asszony borzas feje bukkant fel. [...] Egy gyümölcskereskedő, aki az ablakok felé kínálhatta áruját, targoncájával csaknem feldöntötte a hozzá hasonlóan figyelmetlen K.-t.” (43. sk.)

Az ablak motívuma többször is előkerül ebben az idézetben, úgy tűnik, különösebb jelentőség nélkül: egyszerűen az utcában élő és tevő-vevő emberek mindennapi világának, tárgyi környezetének megszokott eleme, és mint ilyen, a valószerűség hatását kelti a leírásban. Ugyanakkor a leírás semmiféle mélyebb, fürkésző figyelemről nem árulkodik: ha K.-t tekintjük fokalizálónak, akkor a leírásból annyi tűnik fel, amennyit a környéken egyszerűen végigpásztázó K. tekintete felfog, és semmi olyat nem „látunk” (például szobabelsőt), amit K. sem láthatna. A leírás viszonylagos részletgazdagságát – legalábbis a regény többi környezetleírásához képest mindenképpen – magyarázhatja, hogy K. az idézet utolsó mondatának tanúsága szerint körülnéz: így is értelmezhető a figyelmetlensége, vagyis nem figyel a targoncára, mivel a környezetet tanulmányozza.

Az ablak-motívum akkor válik érdekessé, ha azt feltételezzük, hogy nem csupán, mint az iménti Julius utcai leírásban, a valóság-effektus szolgálatában áll, hanem szimbolikus-metaforikus jelleget is ölt. Kérdés persze, hogy mi okból érdemes élnünk ezzel a feltételezéssel. Engel szerint mindenekelőtt amiatt, mert számos szöveghelyen visszatér a motívum.¹⁴ Ezzel szemben megfogalmazható lenne az az ellenvetés, hogy

¹⁴ Manfred ENGEL, „Kafka lesen”, 415.

az ablak ismételt feltűnése teljesen indokolt egy realizztikusságra törekvő és városi környezetet ábrázoló regényben. Ugyanakkor az ablak motívuma mintha a regény kulcsfontosságú epizódjaiban bukkanna fel, és ez talán már valóban túlmutat a valóság-effektuson. Jean Starobinski azt állítja, hogy „[a]z ablak kifejezés, mely a lakozás alapvető aktusához kötődik, a metaforikus jelentésképződések sokszoros lehetőségével bővül”,¹⁵ és ezt a megfigyelését *A perre* is kiterjeszti. Az ablak-motívum gyakori feltűnése, sematikus leírása és kulcshelyeken történő megjelenése mellett a metaforikus jelentés feltételezését erősítheti a regény alapvető hermeneutikai helyzete: az, hogy K. – és alighanem minden olvasó – az irracionálisnak tűnő események megértésére törekszik (meglehet, hiábavalóan), és ez az értelmezési kényszer a látszólag semleges tárgyi-dologi világban is valami magyarázattal szolgáló értelmet próbál kifürkészni.

Vegyünk szemügyre néhány további jelenetet, amelyben az ablak-motívum feltűnik. A leírás és jelenetezés viszonyát tárgyaló szakaszban már szóba került az az epizód, amelyben a lakásában épp letartóztatott K.-t a szemközti házból figyelik. Ha az illetőket egy groteszk bírósági tárgyalás bizarr nézőinek tekintjük, úgy az ablak motívuma is metaforikus jelentéssel gazdagodhat. Az ablak egyrészt olyan közeg, amely nem csupán a kitekintést biztosítja, hanem egyúttal láthatóvá is tesz, másrészt úgy köt össze a láthatóságon keresztül távoli tereket, hogy közben szilárd üvegfelületével el is választja azokat. A tárgyalás-jelenetben az ablak pedig ily módon éppenséggel K. alaphelyzetét fejezi ki: K. látszólag rálát arra, ami vele történik, ő legalábbis a helyzet uralójaként igyekszik fellépni, de valójában éppen ő az, akit figyelnek, és aki folyton el van választva attól a bíróságtól, amelyet hatalmi stratégiákkal próbál lesöpörni az asztalról.

A harmadik fejezet egy másik jelenetében K. abban a külvárosi épületben kezd bolyongani, ahol korábban a kihallgatását tartották. Itt szembesül azzal, hogy a ház felső szintje tele van bírósági irodákkal, majd rosszullett fogja el, amit az egyik bírósági alkalmazott a fojtott és fülledt levegőnek tulajdonít, és K. segítségére sietve kinyit egy kis padlásablakot. „De annyi korom hullott be rajta, hogy a lánynak azonnal be kellett húznia az ablakot” (81), K. így nem is lesz jobban, s elmulasztja a találkozást az úgynevezett felvilágosítóval, aki a bírósági alkalmazottak elmondása szerint minden kérdésére válaszolna. Az ablak motívuma itt párhuzamba állítható K. belső világával, amelyet a regény egyedül ebben az epizódban mutat be,¹⁶ – ahogy az ablak kinyitása nem enged be friss levegőt az emeleti folyosóra, úgy K. is képtelen megnyílni a számára eddig új valóság felé. A hetedik fejezetben K. felkeresi Titorellit, aki a bíróság festőjének vallja magát. Titorelli szobájáról a következő leírást olvassuk:

¹⁵ Jean STAROBINSKI, „Franz Kafka. A tekintet képei”, in *Poppea fátyla, Jean Starobinski válogatott irodalmi tanulmányai*, szerk. SZÁVAI Dorottya, 263–280 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2006), 269.

¹⁶ „Úgy érezte, hullámokon hanykolódó hajón van. Mintha víz zúdulna a deszkafalaknak, mint-ha a folyosó végéből hullámtörés moraja közeledne feléje [...]” (86)

„A szoba közepén állt a festőállvány, rajta festmény, egy inggel letakarva, amelynek himbálózó ujjja a padlóra lógott. K. mögött nyílt az ablak, s ha kinézett rajta az ember, a ködben csak a szomszéd ház hóborította tetejéig látott el.” (168)

Itt az ablak a valóság-effektus szolgálatában áll, a köd ellenére is kilátást biztosít – de nem sokkal később, miután K. értesül a festőtől a perek hihetetlen bonyodalmairól, és izzadni kezd, megint csak összezsúszik a külső világ és K. belső világa: K. szeretné kinyitni az ablakot, de kiderül, hogy rögzített üveglapról van szó, amely nem mozgatható. Az ablak motívumán, a bezártság metaforikus jelentésén keresztül válik tehát még világosabbá, hogy K. ismét egy olyan szűk és fojtott térben van, amelyben nincs enyhület – ami megint csak megfelel a titokzatos bírósággal folytatott küzdelme helyzetének.

Az utolsó fejezetben, amikor K.-t két hóhér egy városon kívüli kőbányához kíséri, amely mellett egyetlen lakóház áll, ismét az ablak motívumával találkozunk: „[K.] [t]ekintete a kőbányával szomszédos ház felső emeletére tévedt. Ahogy egy fény villan fel, úgy csapódott szét ott két ablakszárny, egy ember hajolt ki rajta egyszerre, [...] messzire előredőlt, és még messzibbre nyújtotta ki karjait” (264), ám már nincs idő arra, hogy kiderüljön, ki ez az ember, mert az egyik hóhér K.-ba mártja a kését. Az ablak-motívum itt mintegy keretbe foglalja a regényt: míg az első fejezetben K.-t figyelték a szemközti ház ablakából, addig itt K. pillant meg valakit a szomszéd ház ablakában, aki szokatlan módon „messzire előredől” az ablakból: az ablak lehetővé teszi, hogy kihajoljon rajta, de a mozdulatnak nem világos az értelme, és nem képes felszámolni semmiféle térbeli távolságot. Így jut el K. a megfigyeltség állapotából a megfigyelő állapotába, de utóbbiban is csak egy értelmetlennek tűnő, legjobb esetben is tétova és hiábavaló segítségnyújtási kísérletként felfogható gesztussal szembesül. A regény környezetleírásaiban feltűnő ablak-motívum tehát úgy szolgál valóság-effektusként, hogy az ablakra mint eszközre jellemző funkciók – kettős láthatóság, elválasztás és összeköttetés – egyúttal szimbolikusan-metaforikusan a főszereplő belső világának, valamint más szereplőkkel való viszonyrendszerének és általános létállapotának kifejezésére is alkalmasak, és többet mutatnak meg e belső világból, viszonyrendszerből és létállapotból, mint amit nélkülük tudhatnánk.

Ha Kafka regényében nem csupán az elbeszélést megakasztó zárványoknak tekintjük a leíró részeket,¹⁷ hanem nagyon is jelentős értelemhordozó szakaszokként tekintünk rájuk, alighanem jobban fogjuk érteni *A per* rendkívül kifinomult megalkotottságát és az értelmezéssel szemben támasztott követelményeit.

¹⁷ Elbeszélés és leírás ilyesfajta szembeállításának hagyományához lásd BAGI Zsolt, *A körülírás, Nádas Péter: „Emlékiratok könyve”* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005), különösen 84–102.

Rudaš Jutka¹

A LEÍRÁS SZEREPE A DÉLSZLÁV KULTURÁLIS (ÖN)REFLEXIÓ DISKURZUSÁBAN²

– Faruk Šehić: *Az Una hullámai* –

Faruk Šehić – a kilencvenes évek boszniai háborújának katonái és túlélői közé tartozó szerző – *Az Una hullámai* című regénye a háborút túlélő emberi lét legbensőbb útvesztőit ragadja meg. *Az Una hullámai* elégia egy városhoz, egy folyóhoz, kordokumentum, emlék, melyet erősen befolyásol a deskriptív modor, a közvetlen tényközlés, valamint a lírai hangoltság. A 2013-ban Európai Unió Irodalmi Díjban részesült regény a saját regionális-kulturális-nyelvi teréből kikerülve, a fordítások által megvalósuló komplex mechanizmusa révén megjelent a nemzetközi szcénában, és egy szélesebb irodalmi tér közös értékévé vált, még akkor is, ha esztétikai megalkotottsága nem a legmagasabb irodalmi formációt mutatja. De ahogy Carlos Fuentes írja: „Az új csillaképek, melyek együtt alakítják a regény földrajzát, sokfélék és állandóan változnak.”³

A könyv kísérlet arra, hogyan képes egy hadviselt fiatalember feldolgozni háborús traumáit. „Nem hiszem, hogy valaha is sikerült megszabadulnom, amit azok iránt a jelszavak iránt érzek, amelyek a régi államot hordozták a tenyerükön. Émelyedem, ha csak meghallom azokat a szavakat. Szerencse, hogy létezik közvetett beszéd, és vannak rejtett jelentésű szavak. S hogy van egy folyó, az Una.”⁴ *Az Una hullámai* sajátos figurája „száműzve” él a társadalom peremén; olyan létezésformát jelenít meg, mely egyre több túlélő embernek válik sajátjává. „Ott vagyok valahol mások között. Egyike vagyok az ezreknek. A törhetetleneknek és a megtörtéknek.” (11)

¹ A szerző egyetemi tanár, a Maribori Egyetem BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének tanszékvezetője.

² A Magyar Irodalomtörténeti Társaság Összehasonlító Irodalomtudományi Tagozata és a Pécsi Tudományegyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszéke közös szervezésében 2017. november 16–17-én Pécsen megrendezett A *leírás* című nemzetközi összehasonlító irodalomtudományi konferenciáján elhangzott előadás írott változata.

³ Carlos FUENTES, „Geografía de la novella” („A regény földrajza”), in Pascale CASANOVA, *Az irodalom mint világ*, ford. KURDI Mária (Madrid: kézirat, 1993), 218.

⁴ Itt és a továbbiakban az alábbi kiadásra hivatkozom: Faruk ŠEHIĆ, *Az Una hullámai* (Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2016), 9. A továbbiakban az idézetek oldalszámát a főszövegben adom meg.

Az *Una hullámai* olyan archivált emlék, amely (Paul Ricœur szavaival) az emlék „mindenkor-enyémvalóságát”, analogikus átvitel révén, az emlék „mindenkor-mi-énkvalóságává”⁵ tágitja. „A háborús mobilizációnak mint eszmei és mentális (lelki és intellektuális, racionális és emocionális) állapotnak a kiküszöbölése, ezt szokás kifejezni a *kulturális demobilizáció* kifejezésével, arra irányul, hogy az eddigi ellenségképet felcseréljék végre a háborús ellenfelek egymás közti békülékenységgel, amit a barátkozás gesztusai hivatottak demonstrálni egymás számára.”⁶ Az *Una hullámai* egyfajta gyász munka dokumentumaként több helyütt is eme attitűdről és érzelmekről tanúskodik: „Undorom vallásos formát is ölthetne, de nem akarom átadni magam a gyűlöletnek, az én ízlésemnek az olcsó megoldás lenne.” (9) Šehić több nézőpontú valóság-számbavétele a múltat a jelennek köti össze, s eme textuális forrás korpusza a kollektív emlékezetre támaszt nagy igényt. „A nézőpontok ezen pluralitása olyan kettősségnek is megfeleltethető, melyben adva van a múltból tekintett múlt mint egyik lehetséges perspektíva, és egyúttal adva van a jelen távlati (utólagos) nézőpontjából értelmezett múltnak a fogalma.”⁷ Ez a könyv az emlékként továbbadott közelmúlt artikulációja. Olyan narratíva, mely egy valós történelmi képben kódolt, s mely az eredeti felismerést úgy teszi érthetővé, ha olvasatunkban kialakítjuk az események között kimutatható lehetséges kapcsolatrendszerét.

A szerző a gyerekkori történettel indítva ecseteli a mindennapi életet egy kis boszniai városban – pontosabban Bosanska Krupában – az Una folyó mellett, már-már enciklopédikusan elénk tárva a folyó növény- és állatvilágát, hogy a töredékesen megfogalmazott trauma elviselhető legyen. Azaz a regényben az emberi pusztítás anatómiáját a természet ellenpontozza, s egyben ez utóbbi jelenti az „elviselhető életet” is.

„Az Una két partja volt az én menedékhelyem – bevehetetlen zöld erőd. Itt aombok közt rejtőzködtem az emberek elől. Egyedül a csöndben, a zöldben. Csak a saját szívdobogásomat hallottam, a légy szárnyak verdesését meg a ki-be ugráló halak csobbanásait. [...] A vízinövényekből a szabadság illata párolog, mely azért olyan erotikus és mámorító, mert az örök fiatalság elixírjét tartalmazza.” (140)

A csodás Una menti természethez képest az emberi gonoszság és a háborús öldöklés a kozmosz furcsa törpéi. Ezért emeli a melankolikus elbeszélő az Una folyót mitikus és álomszerű dimenzióba, tudniillik a természet és a gyerekkori emlékek még nem rontották el azt, amit 1992 után a délszláv történések. A természet leírása a szöveg egyes részeiben a fantasztikumba tör át – melankolikus hangot és boldogságvíziót keltve, s visszhangként egy olyan érzelmi labirintust hozva létre, melyben elénk

⁵ Paul RICŒUR, „Emlékezet – felejtés – történelem”, in *A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Narratívák 3. (Budapest: Kijarat Kiadó, 1999), 56.

⁶ GYÁNI Gábor, *A történelem mint emlék(mű)* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2016), 168.

⁷ Vö.: uo., 55.

táruhatnak a folyó, a fantázia, a valóság és az emlékek elemei. „A legenda szerint a folyó a római katonáktól kapta a nevét: amikor eljutottak a partjára, annyira csodálatba ejtette őket az ismeretlen folyó, hogy Unának, egyetlennek kezdték hívni.” (47–48) Az Una valójában tükörként szimbolizálja a tudatalattit, a szöveg mélyrétegei azonban mégis a mocskos és undorító háború emlékeit idézik elő, vagyis „miközben az Una kanyarog”, időről időre elemi erővel töri szét a szövegtestet a háború nyers valósága. „Az erdők türkizszínűek voltak, a fák lágyan hajladoztak jobbra-balra, mint a tengerirózsa csápjai. [...] Kint az utcán más történetek voltak érvényben.” (13) A természetföldrajz motívumai és a részletező képteremtés érzelmi gazdagságában megjelenő térség a reális mellett azért válik egy imaginárius összkép kialakítójává, hogy a történelem és a háború együttesében többértelmű konnotációkra tegyen szert.

A könyv narrátora – Mustafa Huzár (az író alteregója?!) –, a Bosznia-Hercegovinai Hadsereg volt harcosa, hadviselt fiatalember és költő egyszerre, a borzalmas veszteségtörténet után is egészséges férfi szeretne lenni.

„Nos, a perverziónak ez az ördöge bújik belém, amikor eszembe jut az élet a régi országban és annak az országnak a veszte. [...] Ha a folyót nézed, attól nem fogsz elszédülni. Ha ilyenkor elkezdesz valamit mesélni, hamarosan elveszíted a történet fonálát, mert hatalmába kerít a víz, és kihullnak elmédből a szavak, amelyek a nyelved hegyén voltak.”

Illetve:

„Amikor az eltűnt idő nyomába eredsz, egyúttal az álmok krónikása vagy. Álomban ringattam magam, hogy odabent, álomban építsem fel mindazt, ami a valóságban nincs meg, hogy aztán éber állapotban leírhasam.” (162)

A regényben a háború előtti és a háború utáni évek közt elszakad az idő szalagja. A főszereplő nem a háború következményeiről ír, hanem elszökik az Una-parti gyerekkor idillikus terébe. A diszkontinuitást a szöveg a deskripció és a narráció viszonyrendszerével hidalja át, és nagyon pontosan feltárja, hogy az Una folyó – a metaforicitást követve – mennyiben tekinthető a múlt érzéki megfelelőjének. Azaz a szövegben életre keltett világot és a valóság esetleges illúzióit az elbeszélés leíró részei építik fel. Vagyis a szövegtér leíró elemei a szövegen kívüli realitásra vonatkoznak. A regény leíró részleteiben bemutatott folyó és annak állat- és növényvilága mindenekelőtt azáltal gyakorolnak hatást a tematikai-kompozicionális jegyekre, hogy szimbolikus jelentésképződéseikkel a mű nélkülözhetetlen szerepét töltik be, megteremtve az egységességet. A Šehić-regény kohézióját kialakító deskriptív technika azért is érdemel központi figyelmet, mert képes segítséget nyújtani a reális és irreális értelemkonstrukciójának létrehozásában.

Mustafa Huzár a táj árnyalt, aprólékos és kifinomult leírásaival idézi fel a múltbéli eseményeket. „Úgy döntöttem, hogy mindazt, amit álmodtam és elmondtam a fakír-

nak, leírom, először is magamnak. Önhipnózisban hozom vissza a szeánsz emlékét.” (175) Az emlékezés egy fakír hipnózisában indul el, a Kultúrotthon üres mozijának műbőr székén. A hipnotikus regresszió leviszi őt gyerekkorának legmélyére.

„A mama háza két víz közt áll, két világ határán, és saját akaratából az Una, a leírhatatlan folyó felé dől, melybe egyszer majd örökre bele fog süllyedni, és én majd egy víz alatti város részeként látom viszont saját arcom körvonalával együtt a mélyben, nimfák és vízi tündérek gyűrűjében.” (169) Mustafa egy letűnt, elsüllyedt, fölperzselt kor krónikásaként fog életének Una menti korszakának elmesélésébe, „A vízi és folyóparti mikrokozmosz susogása a leírhatatlan boldogság bölcsője volt, melyben álomra hajtottam a fejem a mama házában.” (50)

A szövegben életre keltett világot és a valóság esetleges illúzióját tehát a történet modalitását meghatározó elbeszélés leíró részei építik fel, ezért fontos közelebből megvizsgálni a deskripció és a narráció viszonyrendszerét, mely pontosan feltárja, hogy *Az Una hullámai* a szimbólum szerkezetét követve mennyire tekinthető egy totalitásra – háborúra – utaló jelentés érzéki ellenpontjaként. Az ugyancsak főszereplőnek tekintett Una folyó mintegy „transzcendentálódik”, mitikus értelemre tesz szert, minthogy a prezentált háborús élmény konkrét képviselőjétől egyszerre eloldódva és összefonódva kel életre. Abban az értelemben, ahogy például a víz mint őselem kozmológiai allúzióként a természeti szubsztancia és az emberi világ egységében egy már-már mitikus tértapasztalatot közvetít, melynek értelmét és specifikusságát, a külső és belső mozzanatok közötti eltérések helyett az immanens elemek egyesítése alakítja ki. Tehát a látszólag összeférhetetlen elemekből kiinduló értelemképzés az összekapcsolásuk során épül fel.

A folyó völgyének leírása lényegében a narráció cselekményvonatkozásához kötődő térstruktúra, mely az eseménysor alakítója. Így a leírásokban kibontakozó tér a narráció eljárásain túl nagyon közel vihet a referenciális olvasataink lehetőség-feltételeihez. Tehát az adott tájhoz kötődő homogén (szöveg)világ a közvetlen valóság-megfeleltetést hozza létre az olvasóban, miközben a narratív technika és az összetett figuratív megalkotottság révén a fikciós jelleg jelentésgazdagító sajátosságait kívánja feltárni. Így a regény horizontjában kibontakozó deskriptív és narratív ellenpontok egyrészt a valószerű és a képzeletbeli határvonalait mozdítják el, másrészt a konkrét regionális, történelmi megfeleltethetőséget – vagyis a referenciális értelmet elmozdító figurativitás rávilágít az Una folyó- és világszerűségének komplex viszonyára. Ezért lesz a szöveg „lebegés” – leírás és elbeszélés, valamint valóság és fikció között. Azaz a szövegvilág a téridő leíró struktúráját – Una folyó, 1980-as évek – és a narratív történetelvű viszonylatok – balkáni háború, 1990-es évek – rendjét egyaránt (integratív módon) alakítja. A kompozíció kettőssége jól látható: az elbeszélést átszövő motívum mindig hosszabb deskripcióig terjed.

„A halak szabadok és befalazhatatlanok, hiszen a víz a szabadság birodalma. A halak nagy, elegáns tengeralattjárók, pikkelyeik pici visszfényei játszadoznak a vízben és a levegőben. Megismertem a csukát, mely gyorsabb a nyílnál, és a felszínen napozik a lenge nádban, ahonnét majd egy szökelléssel megragadja a zsákmányt. Felfedeztem a bajszos márnát, mely a folyó medrét túrja, s a halászok a báránypecsenye maradékával etetik. A leánykeszeget meg a vésettajkú paducot – a vízi teheneket. Rátaláltam a pénzes pérre, olyan, mint a torpedó, fölszik a vízből, és mohón nyeli a zöldfluoreszkáló legyeket. A pisztrángra, a vízesések és sodrások szuverén uralkodónőjére” (28).

Történet és elbeszélés viszonyát a diegézist domináló deskripció olyan módon alakítja át, hogy a célelvűség egyértelművé válik: az Una élővilágának lankadatlan színei, valamint az állat- és növényvilágban gazdag folyó a gonosz, szürke világ ellenpontja.

A történeti matéria nagyszámú *jelenléte* a szövegben egyszerre rejtőzködő és feltáruló *jellegű*. A dél-európai történelem szakaszába helyezett, fragmentált történet a hangsúlyt arra helyezi, amikor e térség az emberi természet alakíthatóságával, a társadalmi alakulatok szétesésével kapcsolatos félelmekkel küszködött.

„Ha katolikus lennék, minden teketória nélkül szentnek mondanám mai szétfeszítettségemet a normális élet utáni vágy és a vérszomjasság között. De nem vagyok katolikus, hanem egy olyan néphez tartozom, melynek a kilencvenes években itt azt a sorsot szánták, mint a zsidóknak a Harmadik Birodalomban.” (119)

Šehić a történelem általános fogalmainak igazságigény-elképzelését felforgatva olyan narratív epizódoknak a dramaturgiáját nyújtja, melyek emlékezetként funkcionálnak, s amelyek a délszláv térség történeteinek/történelmének eseményei. A szöveg az egyén és a kollektív emlékezet révén, erős utalásrendszerrel kiépítve próbálja rekonstruálni a közelmúlt véres történelmét. Šehić a múlt és a közelmúlt eseményeinek komplexitását, a térség történelmi és politikai alakulatainak interpretációját úgy próbálja elénk tárni, hogy „a nemzeti kultúra jelenbeli jegyei ne kényszerüljenek megismételni a tradicionális historizmus által létrehozott kizáró eljárásokat”, hiszen a „modernitás peremeiről indulva a történetmondás leküzdhetetlen végleteinél találkozunk a kulturális különbségek kérdésével, mint a nemzet megélésének és megírásának zavarosságával”.⁸ A könyv nagy része sajátosan a délszláv háború megtapasztalására vonatkozik, hiszen „úgy szervezi meg a történeti tapasztalás értelmezését, hogy az érintettek az értelmezett tapasztalással saját életgyakorlatukat orientálják az időben, s közben életgyakorlatuk idővonatkozásában kifejezésre és érvényre juttathatják önmagukat, identitásukat”.⁹

⁸ Mark CURRIE, „Elbeszélés, politika, történelem”, in *A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Narratívák 3. (Budapest: Kijarat Kiadó, 1999), 37.

⁹ Jörg RÜSEN, „A történelem retorikája” in *A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Narratívák 3. (Budapest: Kijarat Kiadó, 1999), 42.

Mégis a regény hatásmechanizmusának és formaképző elvének legfontosabb alkotóeleme, a leírás alkalmas megvilágítani a feltáruló epikai világ működési rendjét is. A szimbolikusan leírt táj lehetővé teszi, illetve mintegy felnagyítja az amúgy is borzalmas háborús tapasztalatot. Ezért kaphat a kitüntetett helyzetbe kerülő látvány-leírás olyan poétikai relevanciát, mely által részletező és árnyalt topográfiai képet nyerünk. A címben is jelzett folyó táj-metaforaként – a lokális összefüggésen kívül – többszörös vonatkozásrendszert nyit meg: a geográfiai értelemben körülhatárolt peremvidék („itt ezen a folyami szigeten, két birodalom határán”) a boldog gyermekkor idillikus tere. Az Una folyó mentének konnotációs mezeje a gyermekkor szépsége és emlékezete mellett a balkáni háború térstruktúráinak egymásra rétegződött jelentéseit is hordozza: „Húsz napra Sokolov kamenra küldtek bennünket, egy olyan harcvonalhoz, ahol semmi sem történhetett, mert az Una mély, széles kanyonja választott el az ellenségtől, ami tökéletes akadály, nyugodt álmot biztosít.” (98) A helyszín leírásaiban kibomló gyermekkori megjelenítés nélkülözhetetlen szerepet játszik. A természeti táj és ember összekapcsolásának sajátzerűsége bontakozik ki, melyben a leírt valóság és a megfigyelési pont közötti kapcsolatot képező fokalizációban az objektivitás érvényesül, ami leginkább abban érzékelhető, hogy a narratív váltások mellett megfigyelhető leírások nagyobb rálátást adnak az Una térségének világára. A regény egyezteteti a táj természeti formáját és az elbeszélő világlátását, ezért a cselekményt időről időre megszakító természeti táj jellemzően metaforikus átvitelekkel mutat rá a regény jelentésképzésének mibenlétére. „A növények voltak számomra a világ rejtelve. A klorofill főséges arisztokráciája, mely nem hisz a síron túli életben, s egyszer majd, ha eljön az ő ideje, örökre beborítja az egész világot.” (33)

A háború sémái is a térbeliség révén jelennek meg és szimbolikus jelentéstartalmakat hordoznak. A látványleírás funkciója pedig oly módon hangsúlyozott, hogy a természeti táj az emberi gyűlölettel szembesít.

A történet az eseményeket szemlélő és érzékelő perspektívák viszonyrendszerében érzéki jellegű tapasztalatokban bontakozik ki. A földrajzi terep olyan narratív trópusa a regénynek, mely a hely képe mellett a főszereplő világképének kinyilvánítója is lesz. „A szennyhullató, lármás zsidongás Rimbaud-é, én pedig a részeg hajó leszek, és a folyók elvisznek oda, ahova csak akarom.” (29) A természet konnotációs rendszerét pedig egyrészt a táj flórája és faunája, valamint a benne élő ember képének (képzetének?) interakciója alkotja, másrészt a folyó természeti élővilága és a pusztító háború alakítja. Természet és emberi szféra analógiáját olyan szóképekkel építi ki, hogy a természet bájos törvényeinek alávetettségén keresztül szól az emberi természetről, s így bontja ki a valóság eddig ismeretlen látványát. A folyó, halak, madarak, növényzet nem csupán *jellemzik*, hanem szétválaszthatatlanul *jelentik* is az Una menti tájat. A természet-vizualizációban az Una élővilágának organikus képe tárul elénk. A részletnyi képek sokaságát szerepeltető objektív leírások és az érzéki ábrázolások alkotják Az *Una hullámai* szövegvilágát. A tragikus történet ellenpontosító poétikus látványelemek (a természeti és az emberi szféra szimbiózisával, a rövidebb-hosszabb leírásokból összeálló tájban) egy ország szétesését – a növény- és állatvilággal analóg

módon – mutatják be. *A könyv írásának kezdete* című fejezetben olvashatunk az írás fenséges, ragyogó kalandjáról, a regény topikus elemeinek kérdésköréről („a zöldellő természet biztonságában”, „az öböl nyugalmában”, „a tömegsírok felfedezéséről”, „a háborús bűnösök pereiről” stb.), és a regénycím-variációkról: „Regény a természet-ről (Kikölcsönzött élet)”, „Az Una regénye (Balkáni requiem)”, „Természetes könyv (Necturno Jugoszláviáért)”, „Az Una kis fogalomtára (Zöld könyv)”.

A regény leírás-jelenségének egyik fontos eszköze az artikuláló nyelviségben, költői képekben gazdag leleményessége. „A hold átvilágított a folyót szegélyező fák lombján, áldását adta a víz termékenységre és frissességre. Kacsaszárnyak verdesése barázdálta a folyó illataival telített levegőt.” (43) A deskripció afirmatív jellege és a metaforarendszer konnotatív jelentéshálózatának produktuma leginkább a *Nézni a halakat* és *A vízi köztársaság* című fejezetekben mutatkozik a legerőteljesebben.

„A vörös és fekete pöttyös pataki pisztrángok ünnepélyesen és mozdulatlanul lebegtek valamelyik szikla előtt vagy kevéssel a mészköfénék fölött, nyeldesvén a szárnyas kérészeket, melyek az egérszürke alkonyatban hulltak a vízre. Szökelléseik reszketeg köröket rajzoltak a vízre, melyek fokozatosan belevesztek a sima víztükörbe, ahogy a füstkarikák oszlanak szét a szűk legénylakások levegőjében” (31).

Tudniillik a természet olyan viszonyítási pont a szövegben, mely (a középponti metafora funkcióját betöltve) állandó paramétert jelent a szöveg-összjáték megvalósulásának értelmezésében.

Összefoglalva: a leírás szervezi a szöveg figuratív viszonyrendszerét, mely az elbeszélői szituáció rétegzettségét kialakítva dinamizálja a narratív és a deskriptív diskurzus közötti viszonyt. Ezért nyilvánvaló, hogy a szöveg figurativitásához komplexebb jelentésképző funkciók is rendelkeznek, a világ- és valóságszerűség a metaforikus és referenciális regisztereket egymásba játszó leírásokban figyelhető meg. A hasonlítási pontokat az eseménysor természetet és embert egységesítő és elkülönítő élővilága hozza létre. Megfigyelhető továbbá, hogy a regény szövegalkítási technikájában, vagyis az elbeszélés szerkezetében e kétféle retorikai működés egyidejűleg van jelen.

Faruk Šehić külső szempontokból kiindul, de belső összefüggésekre fókuszáló szövege, amely néhol kicsit eltúlzott mértékben alkalmazza a leírás költői-festői erejét, az ábrázolt világ látványszerű megjelenítését és a leírások vizualitását, a térség történelmi és kulturális tapasztalatának újraértelmezésére vállalkozik, és egy másfajta távlatba helyezi a Balkán–Jugoszlávia–valóság jelentéskörét.

„Az Una szép, és makacsul hallgat, frissen tartva azt a gondolatot, hogy a hivatalos történelem nem más, mint a virágzó fantasztikum újabb ágazata. [...] Egy névtelen ember tanúságtétele értékesebb, mint az enciklopédiák hüvöse.” (133)

Szemle

Imre László¹

NEMZETI KULTÚRA

– SCHEIN Gábor. *Füst Milán*. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017, 699 lap. –

Füst Milán költői-írói rangját, a legnagyobbak közé tartozását az értők sosem vonták kétségbe. Nemcsak a hozzá személyesen közelállók (Kosztolányi, Karinthy), hanem például Németh László sem, aki 1933-ban írta róla: ha „valaki, hát Füst Milán részt vett a költők nemes versenyén”, hiszen már első verskötete a *Nyugat* nagy korszakában játszott kiemelkedő szerepet: „a küszködő művész törekvése őse lesz törekvéseknek, melyeket költészetünk, még ha lehetetlen is, sosem adhat fel egészen.”² Hogy nem vált középiskolai tananyaggá, hogy nem tett szert akár Tóth Árpád vagy Juhász Gyula rangján (monográfiák sorával is népszerűsített) közismertségre, az (sok más ok mellett) nagyon is sokféle ágazó, egyszerű képletre nehezen redukálható munkásságával magyarázható. Némi szerepe ebben időnként félrevezető önkomentárjainak is lehet. A *Látomás és indulat a művészetben* című esztétikai könyvének előszavában például azt írja, hogy tudományos rendszerességre nem törekedhetvén példaképül az esszé két nagy mesterét, Macaulay-t és Taine-t választotta. E kijelentés alanyi igazságát semmi okunk kétségbe vonni, ám maga a mű ezt a legcsekélyebb mértékben sem igazolja. Se Macaulay-nak, se Taine-nek nem sok nyoma lelhető fel a könyvben.

Tény ugyan, hogy már a 20. század végén igen rangos értelmezések születtek (Kis Pintér Imre, Somlyó György), aztán Schein Gábor korábbi könyve,³ azért e mostani monográfia (kissé elkoptatott kifejezéssel élve) mégis mérföldkő Füst életművének interpretálásában. Konceptiója a műnemek szerinti felosztást követi, a líra, a dráma és a próza (ez utóbbin nemcsak az elbeszélő, hanem az értekező prózát értve) sorrendjében. Művekről és fejlődési ízületekről szólva persze lehetetlen nem érinteni az élet- és személyiségrajzot, ám az olvasó mégis várja, reméli a következő, biografikus monográfiát, mely az emberi-írói fejlődést, személyes kapcsolatokat stb. tárja fel. Schein Gábort műveltsége, filozófiai érzékenysége, teoretikus ambíciói tudományos feldolgozásra ösztönzik: nemcsak említi, nem pusztán érinti, hanem a legmagasabb elméleti igénytel analízálja a szóba kerülő fogalmakat, az ornamentikát, az allegóriát, a szimbólumot stb., s Füst Milán világirodalmi kapcsolatrendszerét taglalva szinte

¹ A szerző a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének professor emeritusa.

² NÉMETH László, „Füst Milán”, in NÉMETH László, *Két nemzedék*, 137–139 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970).

³ SCHEIN Gábor, *Nevetők és boldogtalanok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006).

egy Hofmannsthal-monográfia körvonalai is kibontakoznak gondolatmenete több pontján. Mellőzi, talán „iskolás”-nak tartja a kort és az író szóra bíró magyarázatokat, az olvasó viszont némileg hiányolhatja ezeket éppen a legizgalmasabb, legtalányosabb művek, például a *Negyedik Henrik király* esetében. Kétségtől tiszteltet parancsoló a tudományos igényesség és egzaktitás, de némi jogosultságot ad az aktualizálásnak, hogy ennek hiányában az olvasó esetleg saját megalapozatlan, netán szubjektív értelmezésénél marad. Az olvasót az is korhoz és szerzőhöz köthető interpretációra csábíthatja, hogy a 20. században – nem kis meglepetést okozva – életre kelő tradicionális tragédia erre biztat más esetekben is, gondoljunk T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* vagy Székely János *Caligula helytartója* című drámájára, másokra.

Ugyanakkor Schein Gábor megközelítésének jogosultságát igazolja az a tény, hogy az aktualizálás nemcsak önkényes, hanem leegyszerűsítő is lehet gondolkodástörténeti, komparatistikai beágyazottság nélkül. S ez nem csupán a szépirodalmi alkotásokra érvényes. Ha például *Hábi-Szádi keleti mágus bölcseletében* arról „értésülünk” Füst Milánál, hogy az egész élet és minden öröm a halál princípiumára épül, akkor ehhez sok-sok analóg eszme társul, több ezer év kultúrájából, aminek dokumentálása talán több, mint valamely aktualizáló értelmezés. Aztán ha néhány lappal később azt olvassuk, hogy „ha a jóknak okvetlenül jutalom járna, akkor a jóság nem erény volna, hanem üzlet”, akkor *Az ember tragédiája* utolsó színének sorai jutnak eszünkbe: „Ha látnád, a földön mulékonyan / Pihen csak lelked, s túl örök idő vár: / Erény nem volna itt szenvedni többé.” Többen Kanttal hozták összefüggésbe ezt a konklúziót, ily módon Füst szövege nem pusztán Madách vallási-etikai dilemmáit hozza játékba, hanem sok hozzá társíthatót is. A Füst Milán-szövegek értéke és érdekessége tehát nem pusztán szubjektív üzenetében keresendő, hanem a hozzá kapcsolható kontextus esztétörténeti perspektívájának felidőzésében.

Talán soha ilyen hozzáértéssel és háttérismeretekkel nem tisztázták a Füst Milán-i líra objektivitásának európai háttérét, de előbb-utóbb (a szélesebb olvasóközönségre tekintettel) közvetlen verselési tapasztalattá válásának is teret lehetne szentelni. Kétségtelen, hogy Schein az indokolt és egyetlen lehetséges utat választotta: a bölcseleti háttérű elvi kérdéseket kellett előbb tisztázni. Ezért van az, hogy olyan filozófiai szövegek idézésére kényszerül, melyek nélkül a közvetlen szövegmagyarázat mentalitástörténeti perspektívája volna hiányolható. Mint ahogy a drámaírói oeuvre egésze is több ezer év távlatát idézi. A dráma nagyszabású műfaji változataival „teszt próbát” Füst, amivel messze korát megelőző módon teremt olyan, történeti sugallatokkal teljes dráma-univerzumot, mellyel a posztmodern szövegalkatást előlegezi. Felidéz régvolt megszólalásmódokat, hogy ezeket a 20. század nagy emberiség-élményeivel szembesítve rafinált módon, ugyanakkor naivnak is nézhető szövegimitációval a saját kortapasztalata alapján több száz év drámaírói gyakorlatának mérlegére tegye.

Ha például úgy értem *A lázadót*, hogy az a halálról szól, akkor ezáltal válik igazán vallomásdrámává, mely olyan lázadó és megváltói önképet formál mártírtudatból, a világ szubjektív meghódításából, művészi elhivatottságból, melynek útja az evangéliumtól a nagy 20. századi önmitizációkig vezetve idéz meg magyar sorsból formált

kudarcélményt. Részben ez lehet a magyarázata a mű bizonyos mértékű visszhangtalanságának is. Hiszen *A lázadó* (de akár *A zongora* is) groteszk szubjektivitása a két világháború között nem nagyon volt olvasható másképpen, mint a bizarr vallomás egy szokatlan formája, s majd csak az abszurd (ha nem is közvetlenül Beckett) felől válik úgy értelmezhetővé, ahogy a '80-as és későbbi évek színre állításai nyerhettek belőlük szokatlanságukban újszerű és korszerű tartalmakat. (Amiképpen ilyesmiről olvashatunk a monográfia 327. és egyéb lapjain.) Más kérdés, hogy *A lázadót* a *Nyugat* 1919-es évfolyamában olvasó Osvát Ernő és Karinthy Frigyesen nem kérhetjük számon nemcsak Ionesco, de még Csehov utólagos értelmezésének perspektíváját sem. S ugyanez áll Füst lírájára is, még ha Karinthytól az idézett Németh Lászlóig többen meg is sejtették ennek nemcsak értékét, de jövőendő távlatát is.

Schein Gábor említi a Lukács Györggyel (s másokkal is) összefüggésbe hozható alapkérdést: miért nincs e kornak (a 20. század első harmadának, felének), e mélyen tragikus kornak tragédiája (340). Könnyű volna arra hivatkozni, hogy tulajdonképpen van. Shaw *Szent Johannája* 1923-as, O'Neill *Amerikai Elektrája* 1931-es, Brecht *Kurázi mamája* 1938-as. Ebből a szempontból nem mond sokat egy bizonyos magyar vonulat: Herczeg: *Bizánc* (1904); Szomory Dezső: *II. József császár* (1918); Németh László: *VII. Gergely* (1937), hiszen egészen másról és egészen másképpen szólnak, nem „a modern polgári élet erkölcsi-pszichológiai átláthatatlanságáról”, s nem a Füst-féle groteszk-szubjektív műfajfelidézés mindent „idézőjelbe tevő” sokhangúságával. A *Catullus* (megkísérrelhetjük ennek megfogalmazását, bár szerzőnk óvakodik a konkrétumoktól) ugyanannak a konfliktusnak, majdnem irracionális szerelmi élménynek a terméke, mint *A felségem története*: a féltékenység, a leküzdhetetlen vonzódás, a megközelíthetlenség és elutasítás zaklatottsága uralja, a költő Catullus és a történelmi háttér rovasára. Mennyire más (nem csoda, ha értetlenkedést kiváltó módon) a *Negyedik Henrik király*, mely shakespeare-i királydráma, ám nem tudja magát függetleníteni a nálunk mindig is parabolikusan értelmezett *Bánk bántól*.

Schein Gábor a *Negyedik Henrik király* elemzését is eszmetörténeti, filozófiai dilemmák párhuzamba állításával kezdi, de végzi is. Holott a szöveg sok mindent elárul abból, hogy a mű milyen emberi, közéleti, etikai stb. konfliktusok révén minősülhet jelentésteljesnek. Még hozzá finom, kételyt és továbbgondolást inspiráló, látszólag „bújtatót” jelzésekkel. Amikor például Drachenstein egy olyan levelet nyújt át Henriknek, amit a király felesége, Bertha Rómába küldött. Mi azonban tudjuk, hogy Bertha már nem él, ezért válik sokértelművé Henrik megnyilatkozása, miután átfutotta a levelet: „S az élet dermesztő bizony. Hideg, hideg – s akár a hold futása, éppoly céltalan. – De hagyjuk most a tréfát, ülj ide.” Henrik fogalmazásában a „tréfa” olyasfajta kettősségre utal, mely az egész mű, s a király személyisége szempontjából kiaknázható és jelentéses: ez az első megközelítésben talányos kettős hangzat adhatna kulcsot a shakespeare-i modell 20. századi életre keltésének a korra és Füst Milánra jellemző hihetetlenül gazdag jelentésbővüléséhez. S ez tulajdonképpen az egész Füst-életmű sajátos kettősségével, a régi és a legújabb (csak rá jellemző) egymást ösztönzésével van összefüggésben. Ahogy Berzsenyi hatása alatt ír olyan szabadverseket, melyek

világirodalmi előzményeivel, s a kortársi avantgárddal keveset törődött, vagy inkább kevéssé szeretett nyilatkozni róla. Amikor Esterházy archaizál a *Tizenhét hattyú*ban, amikor Térey mer kiindulni a *Niebelung*-mondakörből, akár hivatkoznak rá, akár nem, Füst Milán példáját követik. A régi és a legújabb társítását kölöncnek vélhették száz évvel ezelőtt, de a posztmodern tapasztalat birtokában már aligha lehet előremutató gazdagságát kétségbe vonni. Füst első, *Aggok a lakodalomban* című drámája előtt a színpadi utasítások között található: „A függöny felmegy: a kápolnából az orgona dorgáló szava hallik halkan.” Nem szólva most a „hallik halkan” etimologizáló benyomást keltő alliterációjáról, az orgonaszó jellemzése („dorgáló”) szinte az egész mű olvasása során végigkövethető hatást gyakorol az olvasóra, a lehető leg-hagyományosabb színpad és eseménysor világának lírai és gondolati áthatása révén produkálva sajátos, „modern” expresszivitást.

Nagyon általános és (feltehetően meglehetősen) pontatlan fogalmazással nevezhetjük ezt egyfajta vallomásosságnak, amit azonban Osvát Ernő a *Catullus*ban művészi hibának látott, amennyiben az alakok akarat és szenvedély nélküliek, azaz nem tragikusak. Lehetett ilyesmiben a tragédia klasszikus törvényeinek hitelvesztését látni (amire vonatkozóan Schein Gábor Nietzsche idézi), lehet ezt életrajzi és karakterológiai okokra, Füst Milánt válságba sodró szerelmi élményeire vezetni vissza, de nem képtelenség az sem, ha egy évtizedek múltán felismert és megmutatkozó dramaturgiai jellegmódosulást érzékelünk benne. Valami hasonló kerül szóba a prózai életmű kapcsán: szerzőnk a *Parnasszus feléről* szólva megjegyzi, hogy Füst nemigen vesz tudomást a művészregény műfaji hagyományainak 20. századi alakulástörténetéről (676). Való igaz, de lehet ez valami olyan sajátos, önnön kezdeményezésének originalitását óvó elhatárolódás is, amivel Proust és Joyce újításait is illette.

S ha tényleg látunk némi hasonlóságot Füst „teremtő” kísérletei, s a majdani posztmodern átíró, újrairó, intertextuális ambíciói között, akkor (mindenféle erőszakos és hatásvadász párhuzamot kerülve, s hivatkozva Ihab Hassan *Posztmodern fordulatának* szembeállítására, amely szerint a modernre a hierarchia és a távolságtartás, a posztmodernre az anarchia és a „részvétel” jellemző) a Füstöt végigkísérő (és őt végig „sújtó”) kortársi értetlenség egyfajta magyarázatához érkezhetünk el. Amit legtöbb kortársai is anarchikusnak és túlírt „részvétel” jegyében születettnek láttak, az a posztmodernben csaknem természetesen elfogadható. Innen nézve: ha a *Negyedik Henrik király* Shakespeare-átírat, akkor *A feleségem története* a másik nagy bálvány, Tolsztoj *Kreutzer szonátájának* újrairása. Kétségtelen, hogy Füst egyik kiemelkedő műve, az *Advent* ilyen olvasatot nem kínál, legalábbis tudunkkal nem sikerült bizonyítani meglétét. Schein kongeniális ötlettel ezúttal Nietzsche esszéjét (*A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*) olvassa újra Füst eme kisregénye felől: „ültesd Szókratészt a bírói székbe, excentrikus szabadságát illúzióként őrizve ő lesz a törvény legkérelhetetlenebb végrehajtója, és nem azért, mert hisz a törvény igazában, hanem mert semmilyen törvény igazában nem hisz, viszont tudja, hogy törvényre szükség van, sőt talán azt is, hogy jobb a törvény őrének, mint áldozatának lenni.” (435) A főszereplő, Van Gelden morális értéke, irgalmassága a törvénynek a

szabadságban rejlő morális erején alapul, ami azt bizonyítja, hogy „a szabadság tetertéere egyedül a hatalom képes önmagával szemben.” (uo.)

A monográfia előszavában Schein Gábor Somlyó Györgyöt idézi, aki szerint Füst Milán egy nagy irodalmi megújulás részese volt, miközben ennek egyáltalán nem volt értő befogadója. Leggyakrabban a klasszikus értékekért rajongott, például Berzsenyiért, a vele rokon kortársi világirodalmi jelenségeket kevésbé ismerte, kevésbé becsülte (9–10). Nos, mit lehet kezdeni ezzel az aligha cáfolható állítással, miközben tudjuk, hogy Füst rengeteget olvasott, idegen nyelven is. Valóban nem elégedhetünk meg olyasféle magyarázatokkal, hogy pl. avantgárd előtti, anakronisztikus, szecessziós alkotó lett volna. Inkább Ady példája idézhető (bármennyire eltérő volt is művészetük), aki olvasta ugyan Baudelaire-t és Verlaine-t, valamennyit asszimilált is belőlük, de az ő hatalmas, összefüggő szimbólumrendszerének kevés köze van hozzájuk, mert különböző inspirációk birtokában, szuverén írásmóddal alkotott eredetit és őriásit. Füst is rengeteg mindent ismert, de bizonyos hatások nyomán teljesen önálló útra tért, amelyen a maga módján és építkezésével (az avantgárdot részint elkerülve, részint érintve) alkotott olyat, ami a 20. század végén vált igazán aktuálissá. Annak magyarázatára viszont, hogy Berzsenyitől és Vörösmartytól milyen módon vezetett út (nem sokat hederítve az expresszionistákra), Füst originális szabadvers-kultúrájág, tanulmányok sora kellene, hogy vállalkozzék. Vagy esetleg (Ady módjára) zseniális megsejtésekkel járta a maga útját, s nem a nyugat-európai minták szisztematikus követésével jutott lírájának csúcsra futásáig?

Schein Gábor munkájának hervadhatatlan érdeme, hogy magas szintű világirodalmi, komparatistikai, filozófiai ismeretek birtokában, páratlan elmeéllel hozza összefüggésbe Füst életművét előzmények és kortársi jelenségek tömegével. Egy „rejtélyes” és szinte teljesen feldolgozatlan, kivételes életmű világában tájékozódik, roppant bonyolult kérdéseket taglalva Füst és az avantgárd viszonyára, alkotás és befogadás aszimmetriájára vonatkozóan. Kitűnő észrevételekkel járul hozzá annak a talányos problémának a megoldásához: talán legkiválóbb értői, barátai sem ott és abban keresték jelentőségét, amiképpen ma látszik. Talán a régi minták, a „példaképek” ölték meg, „szívták ki erejét” (342), talán (a posztmodern törekvések módjára) ezek felidézése tette számára lehetővé, hogy nagy kultúrtörténeti távlattal szóljon, a „nagyok hangján” a maga és kora „hangszerelésével”, hiszen direkt, közvetlen vallomásosságával közhelyekbe tévedhetett volna. Schein Gábor könyve sokat tesz mindennek tisztázására, olyan kontextust teremtve, melynek birtokában új és igen magas szinten folytatódhat Füst Milán életművének maivá és érthetővé „elevenítése”, hiszen történeti és elvi szinten egyaránt nagy hatású interpretációja Schein Gábor könyvét nemcsak tudományos rangú csúcsteljesítménnyé, hanem érzékeny és inspiráló olvasmánnyá avatja.

Summaries

Pascale CASANOVA
Literature as World

The paper, originally published in 2005, is a manifesto for the accurate conjugation of the aesthetic and political. The main issues are, What is the nature of the global literary space in which writers must produce their work? Where are the boundaries of the field of literature and the intermediate field, a realm mediating between literature and political, economic and social life, a field relatively independent of the political considerations. The limits of analogies are based on Braudel or Wallerstein, and fields are taken as employed by Bourdieu. Hierarchy, inequality and strategies of reversal are then discussed in ‘the long and merciless war of literature’.

András KAPPANYOS
Arany's Failures

The paper, presented on a conference called “Arany the Experimenter”, aims to cover the artistic “failures” of the great poet. It distinguishes three types of failures: 1) an artistic endeavour assumes a final form that significantly differs from the original intentions (example: *Toldi's Love*, the second part of the folk epic trilogy that was finished the last, and turned out a complex verse novel); 2) the reception of a work does not meet the expectations (example: the 1860 review on Hungarian poetry in *Revue des deux mondes* by Saint-René Taillandier that kept on tormenting Arany for decades); 3) the artist tries to handle an artistic question or takes on a task that has no legitimate or acceptable solution in the given cultural context (example: Arany's failed attempt to commemorate his daughter's early death in a poem). This last case is analysed in more detail in the light of T. S. Eliot's essay on *Hamlet* that qualifies the play as an artistic fiasco. In the hands of a great artist even aesthetic impossibilities may lead to poignant revelations.

Anna Tüskés
„There is only one rule in translation: it must be translated well”
From Jenő Heltai's French Correspondence

The purpose of the study is to present the French and Francophone relations of the writer, poet and dramaturge Jenő Heltai in the mirror of the correspondence kept in the Department of Manuscripts of the Petőfi Literary Museum, Budapest. The

Heltai-legacies and other legacies contain about 150 French letters, written mostly between 1920 and 1940, mostly to Heltai, and some letters written by him. The French language was used by Heltai not only in his correspondence with French people, but also with Hungarians, Romanians and Italians. The letters and postcards reveal, among other things, French aspects of Heltai's private life and cultural diplomatic activity, and provide important additions to the history of translations and the reception of works. Heltai had the longest (1925–1938) and most extensive correspondence with the writer and translator Marius Boisson. He had the most confidential correspondence with the writer, playwright and critic Denys Amiel (1928–1938). His friendship with these two people was strengthened by the many personal meetings and in translation work. His novel, *Monsieur Selfridge escamoteur*, published in France, received a very honest and spontaneous response from the poet René Char, among many polite greeting cards.

Gabriella GAÁL

Tropes of Reading in the Anthropology of the Female Body

Krisztina Tóth: *Vonalkód*

In the fictional work of the contemporary Hungarian author Krisztina Tóth, representation of bodies is a central subject. This paper undertakes a corporeal narratological analysis of her first collection of short stories, called *Vonalkód* (i.e. *Barcode*, 2006). The research derives from a theory which states that in the social context of a given historical period, it is always problematic for a female body to become the source of its own identity. In the stories of this volume, love and relationships are proved to be different from the expectations of the female protagonists. Disappointment, confusion, and trauma are recurring elements of the narratives. During the reading of these writings, a question comes up: how does a woman identify herself? What kind of identity can she possess, which can be independent from the stated expectations and female script? In addition, what does it mean to be a woman? What kind of experiences and feelings can a woman go through? The study is searching for answers to these questions by the interpretation of the examples from the short stories.

Péter HAJDU

Description of Customs and Rituals

Although the presentation of customs and rituals may refer to several actions, what I think makes them descriptions rather than narratives is a general approach that takes alternatives into consideration. If a series of possible events depends on many factors and a text presents all these factors and all the alternative possibilities, we have a description. This is most obvious in simple texts, while in sophisticated nar-

ratives, like a novel description of rituals, tend to belong to characters rather than the narrator.

The examples to be analysed are taken from the patient information leaflet of a medicine, ethnographic texts by Bronisław Malinowski and Gyula Illyés, and two twentieth-century popular novels, *The Dispossessed* by Ursula K. Le Guin and *Eric* by Terry Pratchett (a sci-fi and a fantasy, respectively).

Orsolya TÓTH

The Description of Handwriting

Physiognomical Portrait in 19th Century Novel

The study examines a specific type of description: that of a character's physical features, or, in the broader sense, the possibility of ekphrasis in narrative. First of all, I focus on how the looks of persons – characters – are rendered in the nineteenth-century novel. Then I turn to the means and functions of describing handwriting. Recently corporeal narratology has emphasized that the representation of human bodies within a narrative is always determined by the fact that the body image is historically and culturally constituted. In the nineteenth century, the key components of this cultural context were provided by J. C. Lavater's writings on physiognomy. Relying on the terminology of Graeme Tytler I will reconceptualize, in the language of narratology, the emergence of the postlavaterian portrait.

Balázs GÖRFÖL

Narrow Spaces

Functions of Description in Franz Kafka's *The Trial*

Narrative examinations have achieved several important results in Kafka research, however, it appears that the operation of his descriptions has received little attention. This study investigates what functions are fulfilled by descriptions in *The Trial*. Three issues will come to the front. (1) In what ways do descriptions contribute to creating scene inspections? (2) What relationships are there in the novel between descriptions, interpretations and evaluations? (3) To what extent are descriptions intended to read realism, and in what measure do they become symbolic? Answers to these questions could help in more thorough interpretation of the novel: in a better judgement of the reader's possible knowledge, the protagonist's character and the interpretability of the novel's world, among others.

Jutka RUDAŠ

The Role of Description in the South Slavic Cultural (Self-)reflection

In the novel *Quiet Flows the Una* by Faruk Šehić, the memory fights is a way that the author starts depicting the everyday “sweet” life in a small Bosnian town, next to the river Una, with a story from his childhood, presenting the flora and fauna of the river to the reader almost academically so that the fragmentally formulated trauma becomes bearable. The long descriptions of the nature – the flora and fauna of the river and the Una itself – is the counterpart of the autonomy of human destruction and at the same time these hold the alpha of a “bearable life”. The study aims to analyse how the Una is able to symbolise the subconscious as a mirror, while the deep layers of the text still invoke the memories of the dirty and disgusting war. The role of description and the way it works can be seen here in a powerful form, because human cruelty and the culling of the war are strange midgets of the cosmos compared to the nature alongside the Una. Depicting the nature in the text almost turns into the mystic, it conveys such a melancholic mood and a vision of happiness which create a deep, emotional labyrinth.

E számunk szerzőinek e-mail címe

GAÁL Gabriella: gagab95@gmail.com

GÖRFÖL Balázs: gorfolb@gmail.com

HAJDU Péter: pethajdu@gmail.com

IMRE László: imre.laszlo@arts.unideb.hu

KAPPANYOS András: kappanyos.andras@btk.mta.hu

KURDI Mária: kurdi.maria@pte.hu

RUDAŠ Jutka: jutka.rudas@um.si

TÓTH Orsolya: toth.orsolya@pte.hu

TÜSKÉS Anna: tuskes.anna@btk.mta.hu.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Tördelte Hollós János
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében